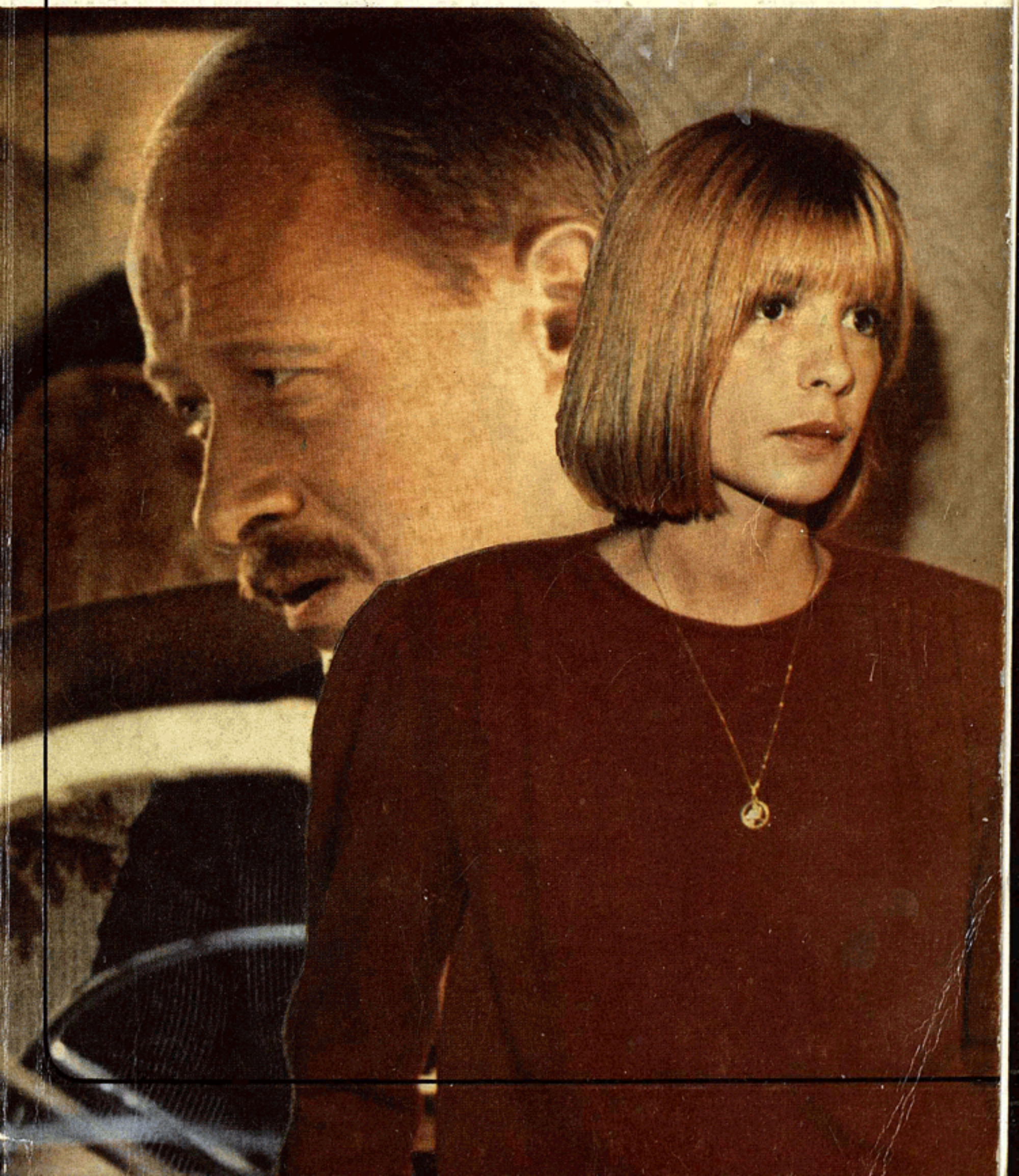
ISSN 0130—6405

ИСКУССТВО КИНО 9

1986



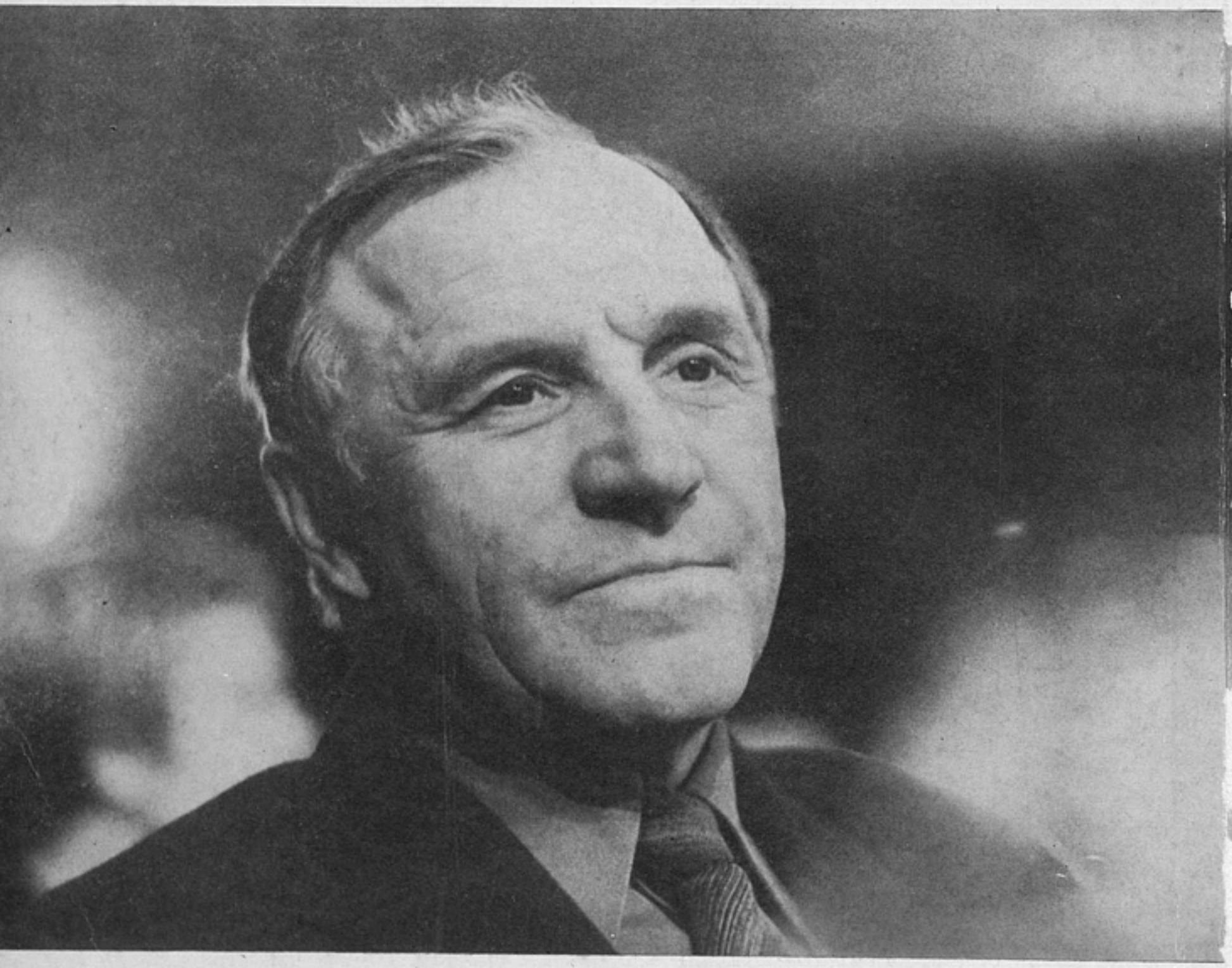
УКАЗ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О присвоении звания Героя Социалистического Труда тов. Ульянову М. А.

За большие заслуги в развитии советского театрального искусства и плодотворную общественную деятельность присвоить артисту Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова тов. Ульянову Михаилу Александровичу звание Героя Социалистического Труда с вручением ему ордена Ленина и золотой медали «Серп и Молот».

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
А. Громыко
Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
Т. Ментешашвили

Москва, Кремль, 25 апреля 1985 г.



ИСКУССТВО КИНО
1986
9
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО
1986
9
ежемесячный журнал

Содержание

Современность и экран

5 **Ю. Нагибин.** На старую тему со свежей болью

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

17 **О. Дивакова, В. Шмыров.** Искушение памяти

28 **Ирина Павлова.** Два сеанса с моралью

36 **Александр Нилин.** Претензии к успеху

● *Портреты*

44 **Геннадий Масловский.** Куравлев — это серьезно

● *Интервью «ИК»*

55 **Валерий Приёмыхов.** В ожидании конкуренции

60 Переписка с читателями

Теория, история, эстетическое воспитание

72 **В. Толстых.** Размышления по поводу и без повода

● *Кино и зритель*

84 **Д. Лихачев.** Поэзия преображения

● *Мемуары и публикации*

96 **Людмила Погожева.** Настала пора воспоминаний

Главный редактор
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Оформление и коллажи Остольского К. О. *Художественный редактор* Евстигнеев А. А. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.

©
Журнал «Искусство кино», 1986

Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Цена 1 руб. 30 коп. Фото и адреса актеров редакция не высылает

Андрей Платонов.
103 В кинематографах и около

За рубежом

Николай Савицкий. Контур
105 триады

● *На фестивальных орбитах*

Нина Игнатьева — Александр Трошин.

Опыты минувшего дня,
122 завтрашние заботы

● *На нашем экране*

Георгий Капралов.
134 Эд Хорман нисходит в ад

137 ● *Синерама*

Сценарий

Александр Адабашьян,
145 **Никита Михалков.** Очи черные

175 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки: Вера Глаголева и Виктор Проскурин в фильме «Выйти замуж за капитана» (режиссер Виталий Мельников, «Ленфильм»)

На 4-й стороне обложки: кадр из фильма «Рикша» режиссера Линь Зифена (КНР)

In this issue: Talk with wellknown writer Yury Nagibin about actual problems of development of Soviet cinema (p. 5). Article about "retro-films" made by Soviet film directors (p. 17). Reviews of the films "Beauty Saloon", "Forgive Me" (p. 28), "Spartak" — Characters ... and Spectators", "Football of Our Childhood" (p. 36). Profile of Soviet actor Leonid Kuravlev (p. 44). Interview with scriptwriter and actor Valery Priyomikhov (p. 55). Correspondence (p. 67). Continuation of article by Valentin Tolstykh about some problems of modern cinema process (p. 72). Talk with academician Dmitry Likhachov (p. 84). Recollections about outstanding film director Grigory Cozintsev (p. 96). Article by Andrey Platonov on cinema (p. 103). Continuation of notes by Nikolay Savitsky about western cinema of 80-ties (p. 105). Dialogue of cinema critics after the 18th Hungarian National film festival (p. 122). Review of American film "Missing" (p. 134). Cinerama (p. 137). Script by Alexander Adabashyan and Nikita Mikhalkov "Black Eyes" (p. 145). Filmography (p. 175).

ИСКУССТВО КИНО 1986 9

Сдано в набор 2.07.86 г. Подп. к печати 15.08.86 г. А05350. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000. Заказ 1737. Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Современность и экран

В мае этого года проходили традиционные фестивальные смотры. Об итогах очередного Всесоюзного кинофестиваля в Алма-Ате мы уже сообщали («ИК», 1986, № 7). Мы представляем лауреатов (фото Г. Кмит — вверху). О Ташкентском фестивале, участников которого вы видите на фото И. Гневашева, мы расскажем в одном из ближайших номеров.

Ю. НАГИБИН

На старую тему со свежей болью

Беседу ведет Л. Ершова

Известный советский писатель и кинодраматург, автор сценариев «Председатель», «Самый медленный поезд», «Чайковский», «Красная палатка» и многих других, размышляя об актуальных проблемах современного сценария и продолжая разговор, который начали на страницах нашего журнала Э. Володарский, Б. Метальников, В. Черных, Ю. Клепиков («ИК», 1985, № 3, 10; 1986, № 4, 8), сосредоточивает внимание на острых, нерешенных творческих и производственных вопросах сценарного дела.

Л. Ершова. Юрий Маркович, для затравки каверзный вопрос. Почти двадцать лет назад на страницах «Литературной газеты» появилась ваша статья «Увы, сценариев больше не пишу!». А ведь в то время вы уже были автором «Председателя», «Ночного гостя», «Самого медленного поезда» и еще десятка фильмов, ставилось «Бабье царство». К счастью, вы не сдержали слова, и теперь число сценариев увеличилось до сорока. Скажите, сегодня ваши претензии к режиссерам и работникам сценарных коллегий столь же велики?

Вы обвиняли их в неуважительном отношении к сценаристам, в низведении сценария к полуфабрикату, с которым повар-режиссер может расправляться как ему вздумается.

Ю. Нагибин. Да, была такая статья, не отрекаюсь. Да и как можно отречься от того, что писалось кровью сердца?! Если б жизнь опровергла мои пессимистические соображения! Но, к сожалению, с тех пор мало что изменилось.

Жестокие споры о роли кинолитературы не утихают и сегодня. Что это? Пасынок «большой прозы» или самостоятельное произведение? Разумеется, было бы странным, если б я, профессиональный кинодраматург, придерживался первого мнения! Уверен, что сценарий имеет полное право на автономное существование, и порою даже более веское, чем фильм, снятый по этому сценарию. Поверьте, речь идет не о цеховых интересах! В моей жизни случалось, что после просмотра собственных (формально) картин мне хотелось воскликнуть вслед за Дмитрием Карамазовым: «В этой крови я не повинен!»

Сейчас случается, что кинокритики, собираясь писать о фильме, прочитывают — слава богу! — литературный киносценарий. Но пока подобный акт доброй воли встретишь не часто. Обычно сценарии «вычитывают» из кинофильма, а ведь это абсурд. Мы же прекрасно знаем, что фильмы сплошь да рядом ставятся не по сценарию, а наперекор ему.

В печати же режиссеру обычно достается первая чарка, а сценаристу — первая палка.

Конечно, главным лицом в кинематографическом королевстве всегда будет режиссер. Но в идеальном варианте он должен признавать права сценариста на полноценное участие в создании фильма, включая сюда выбор актеров и натуры, причастность к режиссерскому и операторскому решениям. Нет режиссера, который сомневался бы в своей литературной компетентности. Почему же не считать, что кинодраматург может что-то кумекать в реализации сценария, особенно если у него есть кинематографическое образование? Режиссер вправе предлагать какие угодно дополнения и изменения, пока сценарий находится в работе. Но коли он уже утвержден, тем более самим режиссером, занятия литературной самодеятельностью непростительны. Мечты-мечты! Как редко дарит нам судьба творческие тандемы типа Натан Зархи — Пудовкин, Брагинский — Рязанов, Миндадзе — Абдрашитов. Чаще всего союз режиссера и сценариста — это не братство, а недолговечный альянс, где каждый тянет одеяло на себя.

Единоличная власть режиссера рождает труднопреодолимый соблазн произвола. Режиссер, в отличие от автора, ни перед кем не отчитывается. Просмотр отснятого материала редакторами и даже директором студии просто игра в контроль. Как важно, чтобы на этой опасной грани в режиссере не притуманилось чувство нравственной ответственности, меры и просто уважения к своим коллегам! Опять маниловские мечты. Режисер — царь и бог. Недаром сейчас все «киношники» потянулись к режиссуре. Актеры, операторы, художники, сценаристы, балетчики и певцы — все плечом к плечу двинулись в кинорежиссеры. Обосновано ли такое паломничество? Ведь не каждый обладает разносторонними дарованиями подобно В. Шукшину или Н. Михалкову. А может быть, просто глядя на посредственные ленты, каждый думает: «А чем я хуже? Такое «действо» и я могу состряпать».

Конечно, нельзя все валить и на режиссеров. Над сценарием так много мудрят самые разные люди, представляющие многоступенчатую иерархию инстанций, что часто до производства добредают весьма посредственные образцы кинодраматургии. А острые и злободневные отправляются в редакторские корзины. Пора пересмотреть на деле громоздкую и явно несостоятельную систему приема и утверждения сценария.

Между литературным произведением, предназначенным стать фильмом, и зрителем толпится множество в лучшем случае ненужных, в худшем — вредных людей. У семи нянек дитя без глаза — гласит старая мудрая пословица. Над сценаристом трясутся не семь, а семьдесят нянек. И почему все эти люди, так блестяще знающие, как надо писать сценарии, не пишут их сами? Почему все они давят на того жалкого человека, который один из всех не знает, как писать сценарии, но почему-то все-таки их пишет?

Сценарист еще может «сговориться» с режиссером (речь идет не о печальном материальном сговоре, унижающем человеческое достоинство «высоких договаривающихся сторон», который еще называют «спецификой кино», а о творческом взаимопонимании), он может найти общий язык со своим студийным редактором, но когда сценарий покидает пределы студии для «рассмотрения» и «утверждения» верховным ареопагом Гнездниковского переулка, автору остается только переминаться с ноги на ногу у дверей начальственных кабинетов. Вместо табличек с указанием фамилий сотрудников, на многих из них можно было бы поместить известную надпись, начертанную фантазией Данте на дверях ада: «Оставь надежду всяк сюда входящий».

Создание производственного сцена-

рия, то есть такого сценария, который содержит завершенную идейно-художественную концепцию будущего фильма, это, как ни крути, дуэт сценариста и режиссера, а отнюдь не хор, где административные подголоски глушат, забивают главных исполнителей.

Приведу только один пример. В свой сценарный однотомник я включил киноповесть о детстве Юрия Гагарина «Так начиналась легенда», но одноименный фильм не могу причислить к числу своих удач. Трудно винить в неудаче и режиссера Б. Григорьева: он отыскал прекрасного исполнителя для главной роли — московского школьника, необыкновенно похожего на маленького Гагарина и чертами лица, и самозабвенной улыбкой, и внезапной глубиной взгляда; режиссер правильно прочел сценарий и сам отлично сыграл главную отрицательную роль предателя-полицая, от которой отказались все актеры — им противно было играть недочеловека, пытавшегося убить будущего космонавта. Но фильм не получился. Прежде всего из-за директивной установки Госкино: ни в коем случае не подчеркивать необычности, исключительности Юры Гагарина — это, мол, самый обычный деревенский мальчик. «Директива» шла вразрез с моими намерениями, всем строем сценария, даже его названием «Так начиналась легенда». Гагарин был для меня, как и для всех людей, кроме некоторых гнездниковских мудрецов, человеком-легендой. Даже в детстве проглядывали в нем те черты (иначе и быть не могло — ведь будущий человек уже заложен в ребенке), что заставили предпочесть его всем другим великолепным парням для первого полета в космос. Королев говорил, что неповторимой улыбкой и легкостью, с какой он совершил свой беспримерный полет, Юрий Гагарин сразу подружил человечество с космосом.

Л. Ершова. А сценарист никогда не бывает виновен в том, что лента не получилась?

Ю. Нагибин. Конечно, бывает! Причем причины неудачи самые разные, порой неожиданные. Например, недостаток уверенности в себе.

Восьмилетним мальчиком я упивался подвигом красинцев, вырезал из газет и журналов все статьи, заметки, очерки, фотографии, посвященные героям и жертвам арктической трагедии. Надо ли говорить, с какой радостью принял я предложение «Мосфильма» писать о них сценарий. Это было для меня как бы возвращение в детство.

Режиссер будущего фильма придавал чрезвычайно важное значение изучению материала. Подталкиваемый им, я отправился в наше главное книгохранилище — Ленинскую библиотеку. Странно, но вид старых, пожелтевших газет, журналов с полуистлевшими страницами не произвел на меня ожидаемого впечатления. Цепкая память сердца надежно сохранила в своих закромах то, что было упоением и страстью детской души, и свидание с пожухлыми свидетелями былой одержимости ничем не порадовало.

А дальше я отправился путешествовать по странам и городам, связанным с Нобиле и его спасителями. Путешествие было интереснейшим, но оно не только не обогатило, а скорее даже размыло чистый и цельный образ «нобилевской одиссеи», каким он у меня сложился в детстве. Сценарий я, конечно, написал добросовестно, в полном соответствии с исторической правдой и достаточно профессионально. Но крыльев не было. Впоследствии он подвергался столь многократной переделке многочисленными соавторами, а собранные мною воедино исторические реалии — столь вольной интерпретации, что на премьере я тщетно пытался пробудить в себе ощущение сопричастности экранному зрелищу. Справедливости ради следует сказать, что фильм был довольно интересен, он имел успех у зрителей, но не стал «нравственным событием», а мог, если бы я отстоял свое изначальное ви́дение.

«Председатель» принес Михаилу Ульянову Ленинскую премию, а мне инфаркт миокарда. В каких только смертных грехах меня не обвиняли еще на подступах к фильму, когда появился в печати литературный эквивалент сценария.

Но и после выхода картины пришлось отбиваться от жаждущих крови кинокритиков! Как и положено, более всего досталось сценаристу. Припомнили и то, что, «воплощая актуальную и важную тему», я пренебрег пресловутым «тщательным изучением материала». Не корпел над планами и обязательствами колхоза, не вынуждал к собеседованию усталых, недоверчивых и неразговорчивых людей, не мелькал своей неприкаянной фигурой на полях, фермах и деревенских улицах, когда все в запарке и ярости — сеноуборочная, с нее весь год кормиться, не бродил как тень за председателем, не сдружился с дедом-пчеловодом, не выступал в клубе, не ходил на гулянья. Меня обвиняли, что я провел у Кирилла Прокофьевича Орловского, знаменитого председателя с Могилевщины, с которого во многом (но не во всем!) был написан образ Егора Трубникова, всего три дня! Упрямство, с каким я доказывал, что был в хозяйстве вовсе не три, а целых четыре дня, вызывало смех. А для меня это было важно: если б я уехал на день раньше, то не состоялся бы последний, самый интересный и откровенный разговор с председателем, который завершил для меня его образ. Кстати, кому какое дело до кухни писателя, каждый работает по-своему. Просиди я у Орловского чуть больше, мне бы расхотелось писать сценарий.

Потом взялись с другого конца. «Может быть, раньше, в военные и послевоенные годы были такие председатели, но в нашей жизни, когда хозяйствами руководят тихие, интеллигентные люди с высшим образованием, это совершенно невозможно, не типично, а следовательно, и не только не нужно, но и вредно». Правда, несмотря на все зубодробительные рецензии, фильм был понят и принят зрителями.

Прошли годы. Недавно «Председателя» показывали по телевидению. И случилось совершенно неожиданное. Как и двадцать лет назад, после просмотра я получил множество зрительских писем. Нет, не от моих ровесников, полных ностальгических воспоминаний. От молодых людей. «Мне двадцать пять,— пишет один из них. — До этого телевизионного просмотра я не видел «Председателя». Когда я начал, как все мы, бегать с уроков в кино, фильм давно сошел с экранов, а по телевизору его, по-моему, крутили первый раз. Но из газет, из разговоров я привык считать, что «Председатель» — это классика советского кино. Уважаемая, но нелюбимая, мертвая, как я думал, за давностью лет и несовершенством кино, быстро устаревающего и технически и социально. И вот эта допотопная лента потрясла меня. В ней оказалась та же сила правды, та яростность, над которыми не властно время. Она как бы встряхивает тебя изнутри, заставляя забыть все перепады во времени и пространстве».

Л. Ершова. Значит, все трудности, все невзгоды, связанные с появлением Егора Трубникова на экране, с лихвой окупились и долгой жизнью картины, и тем, что она оказалась понятна новым поколениям зрителей, избалованных обилием самых разных кинолент. Впрочем, изобилие еще не гарантирует качество. А если говорить о героях, то не много найдется современных киноимен, которые можно было бы поставить рядом с именем Егора Трубникова.

Образу героя, как человека деятельного, страстного, несущего в себе идею, озаряющую всю его жизнь, вы остались верны и в дальнейшем своем творчестве. Скажите, зависит ли представление о личности героя от времени?

Ю. Нагибин. Изменения в отношении к герою могут происходить только, если изменяется наше понимание

героического. Все остальное, на мой взгляд, лишь смена внешних аксессуаров. Замена кожанки двадцатых годов на элегантную тройку восьмидесятых не имеет значения, если под обеими бьется честное, открытое сердце.

В детстве я играл в д'Артаньяна. Я сделал деревянные шпаги и роздал их своим друзьям, и мы стали мушкетерами — смелым, находчивым племенем. Через несколько лет мушкетеры трансформировались в героев «Красных дьяволят» — таких же смелых, находчивых и дружных. Пришло время, игрушечные красноармейские треуголки на наших бритых головах сменились солдатскими пилотками.

Теперь, оглядываясь назад, анализируя детские и юношеские свои увлечения и сравнивая с тем, что люблю сейчас, я отчетливо вижу, что, по сути дела, мои пристрастия не изменились. Я по-прежнему преклоняюсь перед людьми яркими, активными, умелыми, ловкими, азартно и вдохновенно делающими свое дело. Мне нравится смелость и решительность их поступков, умение быстро ориентироваться в любой обстановке, принимать отважные решения.

Самым ценным в человеке кажется мне жизненная активность, может быть, потому, что по роду своей работы я несколько лишен этого качества.

Не беда, что эти люди порой заблуждаются, важно, что они горят, неистовствуют, а не влачат жалкое, ползучее существование, что они полны заразительной жажды труда, что их подвижничество заставляет тебя глубоко почувствовать, что значит посвятить себя большому, настоящему делу!

Герой, на которого существует мода, по-моему, не может быть истинным, ведь истины вечны, а мода преходяща. Я знаю, что с некоторых пор стало модно рекламировать свою беспомощность, отрешенность от жизни. «О! Я не боец!» — звучит из уст молодого человека как-то особенно мягко, застенчиво и... горделиво. Этакий обаятельный рохля из «Осеннего марафона», так точно подмеченный авторами: «Да, я бесхребетный, да, я не боец, но зато и не хапуга, не торгаш, не хам, рвущий от жизни все».

В стремлении сделать своих героев милыми недотепами и квелыми добряками я вижу раздражение современных художников против эгоистического практицизма, холодной расчетливости и дефицита чувств, так резко обозначившихся в нашей жизни. Словно со страниц Островского слетает к нам: «свои люди — сочтемся», «баш на баш», «рука руку моет» и прочие «мудрые» жизненные правила. Теперь это называется тоньше и жестче, если хотите,— закон компенсации: ты мне лекарство — я тебе запчасти для «Жигулей», ты мне путевку в Крым — я тебе финский гарнитур. Но смысл всего этого — в другом: зло, которое ты причинил людям, непременно вернется обратно. Наказание настигнет тебя не обязательно в материальной форме, скажем, крушением карьеры, болезнью, потерей близких. Разве оскудение души, потеря нравственной ориентации, душевная слепота — не жестокая кара?!

Вернется к тебе и сделанное добро. Может быть, оно обратится в теплый осенний день, от солнечной ясности и тишины которого полегчает на сердце. А может, станет улыбкой незнакомого человека в смутную минуту жизни или вовремя оказавшейся под рукой хорошей книгой, неожиданно донесшейся из открытого окна любимой мелодией, всколыхнувшей новые силы, новые надежды.

Возвращаясь же к проблеме «антигероя», можно предположить, что он появился в пику кинематографическому валу «румяных, как вербные херувимы» персонажей, что заполнили наш экран, в пику облегченному разговору со зрителем, которого некоторые авторы совершенно объюродили, словно бы он не живет со сценаристом и режиссером в одной стране, не мучается теми же пробле-

мами, не ходит по тем же улицам, а прибыл к нам по меньшей мере из страны гуингнмов. Появились зашоренные, не обремененные думой и печалью герои, все жизненные сложности которых по мере приближения к финалу киноленты отлетают наподобие корейских воздушных змеев. Знаете, по старинному поверию у корейцев считается, если свои беды написать на полосках бумаги, привязать к воздушному змею и отпустить его на волю, то, подхваченный ветром, он унесет с собой и все огорчения.

Я считаю, что есть более достойный выход из создавшегося положения с героями — показанный нам в фильме «Остановился поезд». Суховатый, не слишком привлекательный на первый взгляд, умный, честный, чуждый всякой фальши, следователь Ермаков являет собой образ истинно современного героя. Авторы фильма без надуманности и велеречия емко и остро охватили нашу сегодняшнюю, полную больших и малых сражений жизнь.

Л. Ершова. Однако в литературе есть талантливейшие писатели, которые почти все свое творчество посвятили людям «маленьким», сугубо бытовым, чуждым даже мысли о каком-либо свершении. Ну, хотя бы Чехов.

Ю. Нагибин. Каждый писатель живет в своем времени. Но тот же Чехов в очерке о Пржевальском написал замечательные строки, значение которых нисколько не умалилось и теперь: «В наше больное время, когда европейскими обществами обуяла лень, скука жизни и неверие... когда даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни, подвижники нужны, как солнце. Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что кроме людей, ведущих споры об оптимизме и пессимизме, пишущих от скуки неважные повести, ненужные проекты и дешевые диссертации, развратничающих во имя отрицания жизни и лгущих ради куска хлеба, что кроме скептиков, мистиков, психопатов, иезуитов, философов, либералов и консерваторов есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно осознанной цели».

Как прекрасно было мне писать о таких разных, но единых в преданности своему осознанному призванию людях, как протопоп Аввакум, Тредиаковский, Лесков, Рахманинов, Трубников. Последний обрел жизнь в кино, но когда-нибудь я расскажу подробно, чего мне стоило пробить его на экран.

Ныне такое же сопротивление, только не прямое и открытое, а ползучее, липкое, встречает моя попытка вывести на экран героя нравственного толка. Я имею в виду пока еще никому не известного Женьку Ракитина из сценария «Выпуск 41 года», написанного в соавторстве с Н. Соротокиной на тему моей были «Школьный альбом». Сценарий единодушно принят студией «Мосфильм», есть режиссер, желающий его ставить и хорошо чувствующий замысел, но все дело безнадежно завязло в гнездниковских анналах. Почему с такой легкостью проходят сценарии с картонными псевдогероями, с расслабленными антигероями, с манекенами в милицейской форме, но стоит сделать серьезную попытку, и ты проклянешь день и час, когда поддался наивному порыву говорить об истинных нравственных ценностях киноязыком?! Безнадежно это, пока между творческими людьми и кинозрителями стоит глухой заслон чиновничьей ограниченности, страха и ненависти ко всему хоть чуть-чуть неординарному. Позволить себе такое может лишь тот, кого чиновники боятся больше, чем порождаемых трусливым воображением призраков.

От века все чиновники тянутся к *мертвечине*. Ведь опасно лишь то, в чем есть жизнь, со всем ее беспокойством, неожиданностями и непредсказуемостью. За серость и бездарность никто никогда не спрашивал, а вот за смелость, дерзание, по-

пытку дать дорогу чему-то новому — бывало...

Л. Ершова. О вашем Женьке мне действительно пока ничего не известно, хотя, если не изменяет память, отрывок из сценария был опубликован в «Советской культуре» и вызвал интерес. Что же касается названных исторических персонажей, то их нравственный пример бесценен. Знать своих предшественников и свои истоки необходимо, тогда мы лучше начинаем осознавать, куда мы стремимся.

Ю. Нагибин. Эту мысль, кстати, очень точно выразил П. В. Киреевский в одном из писем к Н. М. Языкову. Киреевский писал, что отличительным, существенным свойством варварства является беспамятность, что нет ни высокого дела, ни стройного слова без живого чувства собственного достоинства, что чувства собственного достоинства нет без национальной гордости, а национальной гордости нет без национальной памяти.

Законом не возбраняется экранизировать классику. А жаль!.. Не подлежит сомнению, что мы заведомо обедняем зрителя, предлагая вместо романа в 500 страниц фильм на полтора часа. Верно и то, что, «приобщая» таким образом к сокровищнице духа, к классическому литературному наследству многомиллионную аудиторию, мы этим же отвращаем ее от чтения, от вдумчивого сосредоточенного размышления над книгой. Разговоры о том, что киноэкранизации повышают интерес к литературным первоисточникам, ничего не стоят. Я узнавал в читальнях и библиотеках: после того как телевидение показало многосерийных «Форсайтов», замечательный роман Голсуорси перестали спрашивать. Подавляющее большинство людей «читает» сюжет, и коли сюжет известен, то с книгой делать нечего. Напоминаю, речь идет о классике, у литературной макулатуры — свой закон.

Не поправляют дела и длинные, ползучие телесериалы с их обстоятельностью и мнимой достоверностью. Как правило, в художественном смысле они уступают своим односерийным или двухсерийным кинопредшественникам.

Когда же с классикой обходятся вольно, слышится дружный вопль: «О! Это вовсе не Чехов!..», «Тут Островским и не пахнет!..», «Какой же это Золя?..», «Пощадите Достоевского!..» и т. п.

Между тем сам Федор Михайлович высказался по этому поводу совершенно недвусмысленно: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической,— писал он. (А следовательно, и в кинематографической — ведь и тут в основе драматургия.— *Ю. Н.*).— Другое дело, если вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет...»

Если даже экранизация удачна и доставляет эстетическое наслаждение — все равно это наслаждение уже иного качества, чем было при чтении, что вполне закономерно. Фильм — это не сумма слагаемых, а новое произведение, внешне складывающееся из различных компонентов, но переплавляющее их в горниле творчества.

Если исходной точкой считать различие кино и литературы как самостоятельных видов искусства, то сопоставления, о которых я говорил ранее, сразу теряют смысл. Разве приходит нам в голову упрекать Чайковского в отступлениях от Пушкина в опере «Евгений Онегин». А там многое сделано совсем по-другому, хотя бы образ Ленского. У Чайковского он романтизирован и лишен даже намека на пушкинскую иронию. Кто возьмется сравнивать достоинства лермонтовского «Демона» с «Демоном» Врубеля? Новеллу Маттео Банделло с пьесой «Ромео и Джульетта» Шекспира, и их обеих

с одноименным балетом Сергея Прокофьева?

Значит, важно только то, что получилось в результате переложения одного искусства на язык другого. Было ли это сделано «с божеством и вдохновеньем» или с желанием спокойной, «непыльной» работы, а может быть, и по другим более «веским» причинам.

Что касается степени вольности, то это, по-моему, целиком дело авторов. Они вправе, как уже говорилось, «взяв первоначальную мысль», совершенно изменить сюжет. Показывают ведь в Болдино приезжим пушкинскую усадьбу и парк, оговариваясь, что во времена Пушкина дом стоял на другом месте, обстановку собирали по частям, ориентируясь на наши знания о быте помещика средней руки, а парка раньше и вовсе не было. Но все эти допущения и «вольности» не мешают посетителям усадьбы прикоснуться мысленным взором к жизни любимого всеми поэта.

Если подобные «подтасовки» возможны в вещественной, материальной сфере, то что говорить о сфере искусства?

Так и в экранизации главное — та внутренняя нравственная сила, которую обязано приобрести новое произведение, независимо от того, совпадают или не совпадают творческие индивидуальности писателя и режиссера.

Л. Ершова. Юрий Маркович, назовите хотя бы одну, на ваш взгляд, удачную экранизацию, отвечающую поставленным вами требованиям?

Ю. Нагибин. Хоть две! Старый фильм Я. Протазанова «Бесприданница» и новый Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино».

Л. Ершова. А свои произведения вы легко отдаете в чужие руки? Или предпочитаете все-таки сами перекладывать рассказы и повести на язык кино?

Ю. Нагибин. Никогда не возражаю, если кто-то из сценаристов берется писать сценарий по моей прозе. У самого иногда просто духу не хватает корежить свой текст в угоду кинематографическим требованиям. Другим эта операция дается значительно легче. Так, скажем, получилось с лентой «Портрет жены художника». Я и узнаю и не узнаю в ней свой «Берендеев лес». Трагедии в этом нет, коли фильм в общем-то получился, состоялся отдельно от меня и моего рассказа.

Другое дело, когда выходит такая загадочная и малоприятная история, как с экранизацией «Терпения». Я уже встречался с режиссером И. Таланкиным в деле, поэтому отнесся с полным доверием к его желанию экранизировать мой рассказ. Сценарий, который он мне показал, не вызывал возражений. Отступления от литературной основы были мотивированы и вполне корректны. Сохранились в неприкосновенности идея и образы главных героев. Что произошло во время постановки — не знаю, но от сценария (не говоря уже о рассказе) остались рожки да ножки. Идея рассказа оказалась вывернутой наизнанку, а это недопустимо. Фильм получился о несчастной и великой любви, не о чувстве, что пронесли через всю жизнь двое одиноких людей в своих измученных душах, а о том, как не надо давать химерам прошлого омрачать сегодняшнюю жизнь.

Безусловно, писатель Нагибин не имеет права предъявлять к режиссеру Таланкину — или любой другой писатель к любому другому режиссеру — претензии, что тот не «перенес» на экран его произведение полностью, со всей его образной системой и стилистикой. Речь может идти о том, верно или ошибочно понял режиссер идею автора. Стилистически можно решать фильм как угодно. Нельзя лишь лгать в идее — ибо идея это то, за что умирают.

Л. Ершова. В вашем творчестве вы отдаете предпочтение кино или литературе?

Ю. Нагибин. Мы ведь условились, что сценарий — это тоже литература, самостоятельный ее жанр. Значит, не нужно противопоставлений. Хочу еще вот о чем: я решительно против выражения «рассказ такого-то оживает в кино». Думается, что писатель, работающий над сценарием по своему произведению, преследует иную цель. Не рассказ должен ожить, а те люди, которых ты любишь, которые тебе интересны, должны продолжить свою жизнь на экране.

Жанр рассказа суров и требователен. Он безжалостно отсекает все, что «не работает» на данный характер, на данную ситуацию. Многое из того, что я знаю о своих героях, остается «за рамками» рассказа. Рассказать о моем герое то, что еще не сказано,— вот что в первую очередь привлекает меня в этой работе. Это желание было тем толчком, который побудил меня обратиться к экранизации рассказов.

Практика убедила меня, что прямая самоэкранизация — наименее плодотворный путь для писателя в кино. Если же автор расширяет рамки рассказа, расширяет сюжет, характеры героев — дело идет, как правило, лучше. Если экранизация сделана, как у нас называют (условно, конечно), «по мотивам» — материал, не вошедший в рассказ, может послужить на пользу фильму.

Многие из моих рассказов легли в основу киноповествования, бывало и наоборот, когда работа над сценарием вызывала у меня желание перевести в прозу то, что так или иначе не вошло в фильм или не получилось на экране.

Л. Ершова. Вот и расскажите об этом.

Ю. Нагибин. Не знаю, чем именно я привлек виднейшего кинокомпозитора США Дмитрия Темкина, задумавшего создать большой двухсерийный фильм о Чайковском. Сам он говорил, что если я, дескать, смог написать сценарий о «гении» колхозного руководства, то напишу и о музыкальном гении. Наверное, он шутил, но крупица серьезности в его шутке была. Я считал себя не вправе заняться этой работой в силу своей удручающей немузыкальности. Я начисто лишен слуха и в ту пору чурался серьезной музыки. О самом Чайковском мне было известно не больше, чем любому обывателю. Но Темкин сломил мое упорное нежелание писать сценарий о музыке.

Пытаясь увлечь меня, он навез кучу литературы на русском, немецком и английском языках. Из всего этого множества я выбрал и полистал книжку Берберовой, написанную бойко, но грубовато — о музыканте без попытки говорить о музыке — и получил представление о канве жизни Петра Ильича.

Уже поняв, что мне не вырваться из мертвой хватки смекалистого выходца из России, усвоившего американскую деловитость и упрямство, я накатал заявку, обойдясь самым скромным запасом сведений, которые я почерпнул в книге Берберовой. Заявка понравилась Темкину, и на «Мосфильме» ее передали М. И. Ромму в надежде, что этот старый, опытный и признанный в Америке режиссер возьмется ставить фильм.

«Писать такое вот,— задумчиво и без малейшей рисовки сказал мне Михаил Ильич,— можно, если знаешь все о герое или если не знаешь ничего». Эти слова меня как громом поразили, мне сразу и сильно захотелось писать о Чайковском. Я понял, что колебания и сомнения были вызваны страхом перед бесчисленной литературой о Чайковском, перед домиком в Клину, перед музыковедами, знатоками и прочая. Я боялся, что, напичканный под завязку готовыми представлениями, мыслями, оценками, толкованиями, соображениями и теориями, окажусь не способен на творчество, а лишь на иллюстрацию чужих мнений. А такая работа не для меня.

Но, оказывается, в глубине моего сознания таились разные соображения о Чайковском, о вечном одиночестве этого редкостно общитель-

ного человека, о мужестве, с каким он шел своей дорогой, о верности своему тону. Мне стало хорошо и взволнованно думаться о Чайковском, о людях его окружавших, о времени, в котором он творил. И ненужной оказалась вся навезенная Темкиным литература, нужна была только музыка — и я до тех пор угнетал свой тупой и ненатренированный слух, что в конце концов полюбил ее. Уже через месяц я положил перед Темкиным законченный сценарий.

Прочтя его, старый киноволк заплакал. Утерев слезы, он спросил, почему фон Мекк стала у меня баронессой, а ее дочь Юлия превратилась в Лидию. «Я так их увидел»,— прикрыл я шуткой конфуз. Что ж, ошибся, зато верно «высчитал» роман Юлии-Лидии с учеником Петра Ильича скрипачом Пахульским, ставшим впоследствии ее мужем. Меня несказанно удивило и обрадовало, что художественная вольность обернулась жизненной правдой. Значит,мною верно были прочувствованы и характеры этих людей, и атмосфера, их окружавшая.

Случилось так, что мы сразу разошлись с режиссером, и у меня оказался соавтор — хороший, опытный сценарист Б. Метальников. Он основательно переписал сценарий, из которого в результате выпал большой кусок. Наверное, для фильма он был не нужен, но мне был дорог, как плод моего воображения. В меру погоревав, я вдруг обнаружил, что в куске этом заложена повесть. Я написал ее. С повести «Как был куплен лес» началась моя книга о «вечных спутниках», которой я отдал более десяти лет жизни.

Л. Ершова. Юрий Маркович, сегодня многие считают, что с рождением телевидения для кино наступили тяжелые дни, а с появлением видеокассет дни кинематографа, можно сказать, сочтены. Как вы думаете, есть ли у кино шансы выжить при такой конкуренции? И не этим ли объясняется некоторый спад, переживаемый им сейчас?

Ю. Нагибин. Обидно слышать подобные слова. До сих пор ни одна из форм искусства себя не изжила. Опера, балет, драматический театр — все они лишь меняются со временем, и только кино почему-то должно отдать богу душу. Впрочем, эту злую судьбу прочили и литературе, и театру с появлением самого кино, а теперь пришла и его очередь.

Кризис, который переживает сейчас кино, связан не столько с роковой ролью телевидения и с видеокассетным бумом, сколько с отходом многих авторов от истинного языка кино, нежеланием их согласиться с первостатейной важностью зрительного ряда в фильме, иначе говоря — движения.

Почему с таким интересом смотрели мы немые ленты? В них кипела жизнь. Отсутствие речи не мешало проникать в нее, наоборот, мобилизовало внимание. Чаплин был все время в движении, он не болтал. Кстати, когда Великий немой обрел голос, Чаплин, заговорив, стал быстро терять свое лицо.

Неожиданный стык кадров, ассоциативный монтаж, резкая смена плоскостей и углов зрения, глубина и пространство кадра, игра света и тени, еще многое создают некую магию изображения, когда ты осознаешь не только то, что увидел, но и нечто большее, о чем сразу и не скажешь. Изображение действует на тебя сильным и таинственным образом — поэтому я считаю, что настоящий фильм нельзя рассказать, как нельзя рассказать оперу, балет.

Меня всегда смешат своей беспомощностью пересказы симфоний и концертов на обложках пластинок. Конечно, Чюрлёнис называл свои картины сонатами, а архитектуру принято считать «застывшей музыкой», но это только слова. Игра в слова.

Недавно я смотрел курсовой короткометражный фильм выпускника ВГИКа М. Аветикова. Небольшая лента произвела на меня очень сильное впечатление. Но начни я сейчас пересказывать короткометражку, и

очарование исчезнет. Грубые слова исказят тончайшие зрительные ощущения. Символы, поразившие меня на экране, в пересказе станут плоскими, нищими.

«Театру, достигшему полного совершенства, уже трудно чем-нибудь помочь»,— шутил в свое время Николай Акимов. Поскольку кино даже в лучшие свои дни было далеко от совершенства, ему помочь можно. Если пересмотреть структуру кинопроизводства и, главное, киноотношений. Главную роль должны играть люди, делающие кино, а не греющие возле него руки.

Л. Ершова. По-моему, тот же Николай Акимов утверждал, что критика — прекрасное лекарство для лечения социальных, нравственных и профессиональных болезней. Особенно хорошо оно действует на здоровых, так как больные к нему обычно совершенно нечувствительны.

А сами вы можете что-нибудь посоветовать? Дать позитивную программу действий на будущее? И если уж речь зашла о врачевании — признайтесь, есть ли у вас рецепт для деятелей кино?

Ю. Нагибин. Вижу, что завершить интервью вы хотите не менее каверзным вопросом, чем начали. Так сказать, кольцевая композиция.

Соображений у меня по этому поводу много, но улизну от смешной роли ментора и суммирую все в одной притче: когда великий индийский учитель Гаутама Будда стал известен по всей стране и собрал вокруг себя множество учеников и последователей, на склоне жизни он решил отправиться к буку, под которым на него снизошло божественное откровение. Прибыв на место, Будда остановился, задумчиво глядя на раскидистое, могучее дерево. В это время один из его молодых учеников опустился на колени и стал возносить горячую молитву священному древу. Заметив это, Гаутама поднял юношу и попросил его взять с земли горсть листьев. «Единственные ли эти листья на земле, что ты держишь в руках?» — спросил ученика Будда. «Нет, учитель. Сейчас осень, и все вокруг усыпано ими»,— ответил тот. «Так запомни, те истины, что я принес вам, это всего лишь горсть листьев в твоей руке. На самом же деле их так много, как листьев у вас под ногами. Ваша цель — найти их, ведь суть моего учения заключается не в том, чтобы поклоняться Будде, а в том, чтобы быть Буддой». Совет, данный Буддой своим ученикам, вполне сгодится и для нас, кинематографистов.

Разборы
и размышления

Портреты

Интервью «ИК»

Переписка
с читателями

Т. Денисенко и Е. Шкурпело в фильме «Как молоды мы были». Режиссер М. Беликов

О. ДИВАКОВА,
В. ШМЫРОВ

Искушение памяти

Разборы и размышления

Проблема историзма приобрела сегодня характер культурного феномена. Изучение его в критике с каждым годом идет все более активно. Вопросы, связанные с кинематографическим освоением истории, неоднократно ставились в нашем журнале. Немало публикаций, впрямую обращенных к историзму кино, появилось и в нынешнем году (см. статьи Е. Левина, Б. Рунина, Е. Марголита, Л. Рошаля, Л. Аннинского, Л. Джулай, Л. Нехорошева). В этом номере мы представляем работу молодых кинокритиков, посвященную «ретро»-кинематографу.

Еще совсем недавно верхний уровень исторической толщи, в которую проникает наш кинематограф, приходился на минувшую войну. Война легко опознавалась не только по боевым эпизодам, но и по своим обыденным приметам — бумажным крестам на окнах, печкам-«буржуйкам», черным тарелочкам громкоговорителей, голосу Левитана... Потом наступало *наше время*. Действие фильма могло протекать и в первые послевоенные годы, и в последующие, режиссеры могли находить убедительные штрихи для обозначения тех лет — в нашем сознании эти десятилетия неразрывны. Страна переживала значительные исторические переломы, но главное было в том, что они приходились на годы без войны.

Эту определяющую восприятие времени черту словно бы специально отметил Н. Михалков, когда в текст пьесы «Пять вечеров» А. Володина ввел свою заключительную реплику. «Только бы не было войны»,— задумчиво произносила женщина середины 50-х Тамара Васильевна, вспоминавшая до этого свое военное прошлое.

Режиссер из 70-х вспоминал 50-е. Он обозначил внутреннюю ориентацию своих героев на память о войне, и это острее подчеркнуло, что картина построена на метаморфозах мирного времени. В завершающей панораме фильма, как бы размыкающей камерный мир его героев, поражала не фронтовая фотография Тамары Васильевны, а мирно уживающиеся с ней семь мраморных слоников, еще не так давно безошибочно служивших опознавательным знаком мещанства. Слоники, как сразу отметила критика, были реабилитированы — они стали знаком времени.

В таких разных фильмах, как «Пять вечеров» Н. Михалкова, «Подранки» Н. Губенко, «Москва слезам

Ольга Дивакова и Вячеслав Шмыров — студенты киноведческого факультета ВГИКа. В журнале печатаются впервые.

не верит» В. Меньшова, уже не просто события минувшего оживали на экране — оживала сама среда, быт, дыхание ушедшей эпохи. Кино ощутило совсем, казалось бы, близкое нам время как частицу общей памяти, частицу истории.

Широким потоком хлынули на экран домотканные коврики, вышитые салфетки, этажерки и патефоны, оранжевые абажуры, афиши забытых фильмов, юбки «колоколом»... А как еще передать течение мирного времени, как не через материю быта? Только вот что дали экрану эти тщательно отреставрированные подробности — новые характеристики времени, иной уровень исторической правды?

●

Среди прочих примет минувшего Михалков показал нам и подслеповатую модель первого телевизора КВН-49. Подробность и новинка тогдашнего быта, телевизор играл в «Пяти вечерах» и другую, не менее важную функциональную роль: напоминал о существовании большого мира, соотносил его реалии с происходящим в четырех стенах. Любопытен отбор этих реалий: реклама входящей в моду керамики, музыкальное ревю в постановке Н. Акимова, наконец, гастроли в Москве американского пианиста Вана Клиберна.

Стоящие за этой довольно сдержанной информацией о внешнем мире даты, события, тенденции фильм не проясняет. Он вообще не стремится к социально-исторической определенности, довольствуясь главным образом констатацией быта. Это может показаться странным, ведь в системе картины быт чрезвычайно концентрируется, неужели это не обязывает к столь же мощной конкретизации исторического времени?

Здесь Н. Михалков идет за пьесой и не собирается трансформировать ее мелодраматическую основу. Более того, даже судьбу Ильина, которую зрители конца 50-х «считывали» более определенно, режиссер сводит к довольно заурядным на слух сегодняшнего зрителя сведениям (воевал, выгнали из института, потому что «подлецу сказал, что он подлец», крутит баранку на северных трассах).

Существеннее информации о времени, заключенной в реалиях прошлого, оказывается их дух, образуемая ими коллизия. Не случайно слова нежности, столь необходимые озябшим душам Тамары и Ильина, произносит в фильме Ван Клиберн. Его появление на экране телевизора — не только точная примета своего времени, но и знак наступившей оттепели. Даже заметное несовершенство его русского языка невольно соотносится с желанием героев «Пяти вечеров» понять друг друга, прорваться сквозь косноязычие времени.

Так мотив оттепели, вырастая из ситуации пьесы А. Володина, обретает исторический подтекст и намекает на существование за интерьерами мелодрамы какого-то другого пространства, в котором носится ветер общественного обновления.

Режиссер картины «Москва слезам не верит» В. Меньшов идет от обратного. Он прямо выводит нас на улицы конца 50-х, чтобы показать приметы этого обновления — и вечер поэзии под открытым небом у памятника Маяковскому, и первые телевизионные «огоньки», и даже спор — пусть на легкомысленной вечеринке — о времени, в котором живут герои.

Поначалу захватывает дух: прошло два с лишним десятилетия с конца 50-х, а как все неузнаваемо изменилось! Но на второй серии картины, когда каждая из героинь получает от жизни то, что в силу своих моральных качеств заслуживает, невольно задаешься вопросом: а что в системе картины — время? Не как фон, а как сила суровая, драматичная, далекая от назидательности, не спешащая с победой «сил добра» над «силами зла»? Дано ли ему право на самостоятельную логику?

Меньшов пытается в нормированные жанром отношения вписать

судьбу целого поколения. Приметы его молодости действительно даны изобретательно и броско. Но нетрудно заметить, что предпринятая режиссером, по выражению Т. Хлоплянкиной, «ретро»-атака направлена против нас, а герои фильма проходят мимо шумных событий своей собственной молодости, едва задетые ими, и в лучшем случае бросают: «Ничего не понимаю». Значит, создающее вокруг фильма мощное поле притяжения «ретро» — не слишком обязательный в нем элемент? Значит, без всякого лукавства сценарист В. Черных и режиссер провалили в паузу между сериями двадцать лет жизни своих героинь, отделяющих молодость от зрелости?

В фильмах «ретро», как правило, ощущается дисгармония мелодраматической фабулы и исторически выписанной среды. Авторы не говорят об истории внятно, а только предполагают ее присутствие, намекают на нее, как в «Пяти вечерах».

Фильм П. Тодоровского «Военно-полевой роман» не стесняется своей откровенно мелодраматической коллизии — адюльтера. Впрочем, скорее выдуманного, чем существующего. Но это как раз и ценно: платонизм ситуации как нельзя лучше соотносится с суровым духом времени. Прежняя любовь возвращается к герою — вчерашнему фронтовику Нетужилину — как бы совсем некстати, явно вступая в противоречие и с общественным аскетизмом нравов, и с нормальной логикой — ведь у него ясные и, должно быть, выстраданные отношения с женой Верой. Именно контраст фабулы и среды в фильме, как ни парадоксально, маскирует мелодраму, вписывая ее жанровую логику в артистически ярко воспроизведенный жизненный фон.

Мотив оттепели и в этой картине становится решающим. Он также реализуется через любовь, согревающую в зимней стуже времени. Этого для мелодрамы, кажется, вполне достаточно. Но в том-то и дело, что любовной коллизии вторят реалии самой среды, заявленные режиссером исторически точно и заставляющие саму любовь толковать расширительно. Это и названия фильмов, и сообщения по радио, и просто бытовые зарисовки. В финале освобожденный от любовного дурмана Нетужилин крушит глыбы льда из водосточных труб и с карнизов, а ему вторит мартовская капель...

Так, значит, вправе мы сделать дальнейший вывод: есть своя закономерность, скажем, в том, что Люба — возлюбленная главного героя — выходит в конце концов замуж за зампредседателя райисполкома (ну как не заметить на нем полувоенный френч, а в служебном его кабинете — портрет Сталина)? Или, может быть, из этого следует, что грубоватая основательность, которую Люба предпочитает нетужилинской душевной хрупкости, куда больше в духе времени?.. Ну, а не был бы Любин избранник облечен властью, был бы просто крепким мужиком, способным при случае обуздать настырный бабий нрав, Люба сделала бы другой выбор? Очевидно, что этот, функциональный смысл ситуации куда существеннее исторической ретуши.

Расширительный смысл многих мотивов картины вычислить нетрудно. Однако из этого вовсе не следует, что пространство мелодрамы — а картина формирует именно такое жанровое сознание — перетекает в пространство истории. Мелодрама лишь адаптирует историю, не вникая в ее подлинный смысл. Время и в ситуации этого фильма не влияет на существо мелодраматической логики. Оно как будто и обусловливает ее, но не оно определяет развитие.

●

А может быть, и не надо власть времени искать там, где действие, словно бисквит сиропом, пропитано сладковато-пьянящими воспоминаниями о собственной молодости, где не без любования воспроизведенные приметы не столько открывают нам

минувшее, сколько сами рассчитывают на наше радостное узнавание? Только тенденция к декоративности еще не делает «ретро» органичным в каждом конкретном случае. Всегда ли «ретро» способно точно рассчитать силу исторических атрибутов, всегда ли атрибутика рождает «ретро»?

Вера и Люба из «Военно-полевого романа» заявлены просто: одна — учительница, потомственная интеллигентка, в войну или раньше потеряла родителей, с Нетужилиным связана вся ее нынешняя жизнь; другая — вчерашняя фронтовичка, без роду и племени, с дочкой угол снимает, все лучшее в ее жизни — и молодость, и любовь — осталось на войне. Но вот возникают музыкальные вторы этим судьбам — знаменательные, обогащающие их сюжетное значение: Шостакович, Седьмая симфония (лейтмотив Веры) и Дунаевский, разудалые песни из «Кубанских казаков» (лейтмотив Любы). Если исходить из того, насколько это разные характеристики времени, в каком жестком противоречии друг с другом они находятся (а это еще и музыка своего времени), то нетрудно предположить, что героини фильма олицетворяют и разные типы самосознания эпохи. Но так ли это?

Вспомним неудачный поход Любы и Нетужилина в консерваторию. Люба обвиняет своего «хахаля» в неискренности и тут же запевает: «Ой, цветет калина...» Песня, «благозвучная последовательность звуков», ей куда ближе, чем пространство симфонии. Но почему, собственно, симфония — тема Веры?

Первые аккорды Седьмой симфонии Шостаковича, исполняемой на концерте, возникают за несколько планов до сцены в консерватории, во времени совсем другого эпизода. Обманутая жена пришла посмотреть на свою соперницу, зычно торгующую пирожками у ЦУМа. Пирожки под тему нашествия?! Но мы захвачены перспективой более глубокого смысла этой ситуации.

Потом режиссер еще несколько раз акцентирует взаимные оценки героинь через реакцию каждой на то, что другая поет или играет. Тщательно выстроенный контрапункт «симфония — песня» диктует фильму напряженный исторический драматизм, но он как бы проходит мимо собственной находки.

К моменту развязки накопленный подтекст окажется избыточным для жанра. Примирение героинь произойдет легко и быстро, не без помощи водевильных, даже буффонных средств. Люба мечтательно произнесет: «Шуберт!», а Вера в сцене девичника, когда женщины начнут «брататься», разморенно, по-бабьи затянет: «Каким ты был...»

Показательно, что контрапункт музыкальных форм разрешится с помощью Шуберта, его цикла «Прекрасная мельничиха», фрагменты из которого напевала Вера в сцене новогодней вечеринки. Это песни, только из классического репертуара, более импонирующие дому потомственных интеллигентов, чем киношная «Калина».

Но имеет ли этот контрапункт какой-либо смысл в системе мелодрамы? Ведь симфония лишена своего естественного союзника — истории, а «ретро»-логике созвучнее мелодраматический строй песни.

«Песенная» логика в еще большей степени ведет фильм Н. Досталя «Человек с аккордеоном», снятый по одноименной повести А. Макарова. Герой картины — вчерашний фронтовик Дмитрий Званцев (В. Золотухин), недоучившийся артист оперетты, после тяжелого ранения, которое не позволило вернуться в институт, много и увлеченно поет. В самодеятельности, соседям по квартире и по двору, на свадьбах, куда его охотно приглашают. Пожалуй, на долю этого фильма выпал наиболее полный репертуар до- и послевоенных песен.

Но дело не в смене «номеров», хотя в определенной степени они и образуют драматургию картины. Фильм с обескураживающей прямо-

той впитал в себя простодушие старых танго и фокстротов.

Примечателен мотив: стоит Званцеву развести меха трофейного аккордеона, как тут же вокруг него образуется атмосфера радости и доверия. Наверное, эта готовность незамедлительно откликнуться на голос добра — естественная черта людей, переживших тяготы войны. Но для фильма этот мотив — не столько примета времени, сколько часть собственной логики авторов. Даже в тех случаях, когда расхождения в представлениях о тех или иных вещах у нас и людей конца 40-х более чем очевидны.

Среди других свадеб Званцев играет и у своей сокурсницы, которую выдали замуж решением комсомольского собрания. Она ждет ребенка, а отец чуть было не отказался. Расстроенные лица родителей жениха, растерянные — гостей. Не слишком веселая свадьба. Поэтому понятен порыв Дмитрия взять в руки аккордеон и... Так на экране и происходит: под звуки вальса родители жениха признали невесту, а невеста растроганно улыбнулась. И все?

Герой волен в соответствии с представлениями своего времени верить в возможность или, во всяком случае, в необходимость такого брака, но неужели авторы фильма относятся к этому факту с таким же доверием?

Конечно, судьба этой девушки, к тому же не главной героини, специально не интересовала режиссера Н. Досталя и сценариста А. Бородянского. Конечно, их право было не показывать ее на экране. Но она появилась — и возник подлинный драматизм времени, невыгодно оттеняющий историю потерянной любви Дмитрия Званцева, грешащую откровенной литературностью.

Со своей возлюбленной Лелей (И. Алферова), потерявшейся где-то в эвакуации, Званцев встретился на шикарной свадьбе в доме у знаменитого гомеопата (Е. Евстигнеев), сын которого — жених Лели. Пути героев окончательно разойдутся, но не потому, что время прошло и многое изменило в их жизни, а потому, что он ее искал, а она его нет. Скромному Дмитрию предпочтет Леля оболтуса с папенькиным состоянием.

Так мелодрама отгородит своими шорами историю Дмитрия Званцева от истории его времени.

Режиссер довольно убедительно воссоздает на экране послевоенную Москву. Опыт былых фильмов «ретро» не прошел для него бесследно. Будет на экране и дружная «коммуналка», и гудение примуса, и мхатовский спектакль «Школа злословия» по радио, и сообщение о приезде Поля Робсона. Даже вполне оригинальный аттракцион с игроками в домино, сопровождающими каждый ход замысловатой прибауткой.

Подводит фильм то, что в одном ряду с приметами быта оказываются в картине и феномены сознания, отнюдь не нейтральные в восприятии сегодняшнего зрителя. Они только подчеркивают безучастность среды, не образующей в картине своей собственной коллизии. Потому даже при заботливом следовании внешним приметам времени фабула оказывается закупорена в жанровом эгоизме.

Самое парадоксальное, что фильм точно следует за сюжетными поворотами книги А. Макарова. Но книга подкупает прежде всего непритязательностью «семейной хроники», обаяние которой — в неподдельном интересе к ней рассказчика, который сам многое помнит и многим дорожит. Из фильма этот окуляр личного ви́дения ушел, пропал момент остранения, столь характерный для «ретро», все обрело законченное мелодраматическое звучание. История жизни, в общем-то, свелась к истории роковой любви.

●

В фильме режиссера из Армении А. Мкртчяна «Танго нашего детства» рассказчика нет. Вернее — рассказчика, который бы рано или поздно выдал себя хотя бы закадровым голосом. Но ощутима личность авто-

ра — тонкая, ироничная, излучающая из сегодня глубокую нежность и признательность далекой женщине Сирануш (Г. Новенц) из послевоенного детства.

Автор фильма не идеализирует Сирануш, главную героиню. Она может быть не только отзывчивой и справедливой, но и ослепленной материнским инстинктом, и коварной, и вздорной. С удивительной естественностью переходит Сирануш из одного состояния в другое, артистично, еще не остынув от одной дворовой баталии, ввязывается в другую, а попутно помогает какому-то дедушке да и про свои дела не забывает.

Ее дом, ее дети — оправдание ей и спасение. Ее муж — живой, невредимый после фронта, но ушедший к другой,— горе ее и проклятье.

Интермедии, которые разыгрывает Сирануш с детьми, соседями или мужем Рубеном (М. Мкртчян), подчеркивают театральность ее поведения. Ведь ей от людей скрывать нечего, во всем и всегда она обращена к ним. Но есть у этой театральности и свой горький оттенок: жить хочется лучше. Потому и стремится Сирануш, чтобы ее дети прошли мимо родного отца принаряженные, праздничные, пусть хоть в одежде, взятой на час у знакомого реквизитора из городского театра. Может быть, одумается Рубен, вернется...

Важно Сирануш и то, чтобы чинно проследовало ее семейство по городскому парку, где встречи со знакомыми перерастают в торжественный церемониал. Театрализовано само место действия: вдохновенно играет духовой оркестр, в такт прохаживаются парочки. Правда, попутно брошена и усмешка: если желаете, можете «сняться» на память у местного фотографа в выгородке из «райской жизни». Только прорези для голов не перепутайте!

В «Танго нашего детства» режиссер не столько воссоздает былое, сколько перевоссоздает в соответствии с законами детского восприятия. Этот взгляд на действительность можно уподобить выгородке с «райским» сюжетом из городского парка, где можно сфотографироваться посреди райских кущ — стоит только просунуть голову в дырку, вырезанную на трафарете. Но режиссер не боится заглянуть за эту выгородку, когда, скажем, отправляет Сирануш в незнакомый Ереван хлопотать о Рубене.

Не боится, постоянно подчеркивая условность происходящего, а главное — точно знает те границы, в которых его «признание в любви» к Сирануш не заглушат более мощные и драматические реалии послевоенной поры. Это особенно чувствуется в сцене у следователя, к которому Сирануш попадает на прием. Автор фильма даже не показывает его лица. Да и Сирануш в служебном кабинете совсем другая — растерянная. Собралась было закружить нового человека в привычном словесном потоке, но тут же и осеклась. Демонстративная условность этого эпизода словно бы компенсирует его неорганичность в структуре фильма.

Фильм вообще очень тактично подменяет «взрослые» мотивы образами детского восприятия. Самый заметный, конечно же, — нелепый комод, который перевозит с собой Рубен, не в силах решить свои семейные проблемы. Злосчастный комод, собственно, и приводит Рубена в тюрьму: темной ночью Рубен сбрасывает его на рельсы... Откровенная абсурдность сюжетного положения с комодом только на руку режиссеру. «Рок», непроясненность личной судьбы не противоречат «ретро»-задаче, в условия которой не входит анализ причинно-следственных связей. Важнее сопряжение с реалиями прошлого.

Высокий градус взаимоотношений Сирануш и Рубена, заявленный в первых же кадрах картины, вбирает в себя и причины, и следствия — словом, ту круговерть обстоятельств, рожденных реальным драматизмом времени, которые остались за «выгородкой» жанра. Без этого история

странной, ничем непримиримой вражды двух любящих людей могла бы показаться нелепой и надуманной, но мы наблюдаем за происходящим с глубокой верой в то, что именно так оно и было.

Один из последних планов в фильме — пустующая летняя эстрада в знакомом нам городском парке. Кончились хлопоты Сирануш, ее выросшие дети разъехались кто куда. А вот и она сама — умиротворенная, убеленная сединами. Она встретит на улице свою соперницу, спросит, не пишет ли ей Рубен, так и не вернувшийся домой, ласково улыбнется, пойдет по родному городу. Да она ли это?

Изменится не только Сирануш, но и взгляд на нее рассказчика. Сегодняшняя Сирануш из сегодня и увидена. Такой, какой, наверное, ее воспринимают окружающие.

Так преображающая сила детской памяти потеряет свою власть, уступив место реальности, исчезнет очарование «ретро», опустеют подмостки в городском саду.

•

Преображенный опыт детства довлел и над М. Беликовым, когда он снимал первую в сложившейся сегодня дилогии о судьбе послевоенного поколения картину «Ночь коротка». Этот фильм не был мелодрамой по существу, хотя его интонация и окрашивалась сентиментальностью переживаний юноши-рассказчика.

Главный герой, вступая во взрослую жизнь, как бы заново переживал все наиболее памятные моменты своего отрочества. Личное здесь было слишком сосредоточено на себе самом, а общее выражалось постольку, поскольку соприкасалось с юной неопытной жизнью. Так возникал базар с многоголосицей модных пластинок, аферами шпаны, увлечением «блатной» романтикой. Так возникал коммунальный быт, единый «во дни торжеств и бед народных» и пестрый, склочно-противоречивый в обыденном течении будней.

Сюжет взросления не искал опоры в четкой классической коллизии, а накапливался постепенно, с каждым новым впечатлением мальчика, и потому уже своей изначальной фрагментарностью примыкал к классической традиции «отроческой» литературы.

Связующим в веренице впечатлений вполне естественно выступал мотив отца, погибшего на фронте, мотив его недостающего авторитета. Все остальное определялось этим завязанным на истории обстоятельством, но имело еще и свое самостоятельное значение — и первое увлечение, и первый поцелуй, и отчуждение отрочества. Мотивы были слишком личными, слишком поглощающими юного героя, чтобы выражать еще и историческую коллизию, однако они и не форсировали значение фона, избегали вычурной многозначительности, оставляя реалии большой истории в рамках отроческого опыта и понимания.

Тема фильма звучала во «внеисторической» музыке Глюка, выражая прежде всего вечный аспект взросления. Быт, воспроизведенный по личным впечатлениям М. Беликова и его соавтора по сценарию В. Меньшова, «тонул» в настроении, не размыкая излишней исторической определенностью камерный мир картины.

Новый фильм режиссера «Как молоды мы были» полностью вырастает из фильма «Ночь коротка». М. Беликов не настаивает на идентичности своих героев, но подчеркивает и ситуацией, и средой родственность биографии мальчика первых послевоенных лет и юноши конца 50-х. Песня «Ночь коротка», которую в одной из сцен картины дружно запевает коммунальная квартира, лишний раз напоминает об этом.

Саша (Т. Денисенко) — главный герой картины — тоже вырос без родителей, тоже воспитан и «выведен в люди» одиноко стареющей теткой и всем коммунальным укладом послевоенной жизни. Квартира и провожает Сашу на учебу в большой город,

как бы завершая историю отрочества и предваряя историю юности.

Юношескому взору открылся уже другой мир. М. Беликов предельно наполнил свой фильм неповторимыми ароматами своей собственной юности с ее раскрепощенностью от быта, броской конкретикой лозунгов, песен, самой мечты, с триумфом Гагарина, которого так самозабвенно в финальных кадрах картины приветствует ликующая молодежь.

Но в еще большей степени, чем к быту, режиссер сохранил свою приверженность к любви, определяющей судьбу героя. Только история юности потребовала чувства большого, всеохватного, до конца подчиняющего себе. Так возникло искушение мелодрамой. Беликов мелодраму и снял, настолько последовав роковым перипетиям любви и разлуки, что порою только ярко воспроизведенные события недавнего прошлого напоминали, что перед нами — не «история бедных влюбленных».

Дело в том, что Юля (Е. Шкурпело), возлюбленная главного героя, во время войны отравилась фосфором. Саша, нечаянно узнав о возможных трагических последствиях этого, еще больше привязывается к девушке. Замужество и рождение ребенка, пришедшееся как раз на день полета Гагарина, становятся последними событиями жизни Юли...

Итак, узнаваемая историческая конкретика, воспроизведенная мажорно, взахлеб, и логика «вечных» коллизий и роковых страстей. Каково же их взаимодействие?

«Рок» — никакое не преувеличение. Хотя болезнь героини и объяснена «исторически», она представляется настолько случайной и не объясненной, настолько замыкается на себе самой и не резонирует в прочих уровнях картины, что возникший контраст частной судьбы и эпохи иначе не объясняется как через случайность, стечение обстоятельств, «рок». Он, как всегда бывает в мелодраме, вытесняет время, подменяя его движение своей фатальной логикой. Потому среда и фабула, судьба и история существуют в фильме «Как молоды мы были» раздельно, сами по себе.

Сюжет еще «не выпадает» из времени, не настаивает на своей самоценности, пока «вещественные выражения невещественных отношений», предвещающие трагическую развязку, обозначены незамысловато и сдержанно.

Вот Юля первый раз приезжает к Саше в общежитие. Ребята дезинфицируют свою комнату, причем «исторически точно»: обжигают кроватные каркасы. Первое объятие наедине — горящая газета шипя гаснет... Вот Юля приезжает на «исторически конкретную» целину. Ребята возводят ворота или стену. Саша не ожидал увидеть Юлю — стена с грохотом падает в каком-то полуметре от героя...

Но вот страсти накалены, накопившееся отчаяние требует выхода и... кульминация срывается в пошлость. Нетрудно догадаться, что должна выразить нервная взвинченность сцен в ресторане или на свадьбе героев. Дух времени в единстве комического и трогательного, горького и радостного, бытового и трагического. Но неоткуда взяться высоким материям, уровни картины слишком разведены, увлеченность временем не рождает его концепции. Сцены народного торжества, ставшие в прошлой картине М. Беликова чуть ли не самым высоким выражением времени, в новой работе неожиданно перешли в свою противоположность.

Среда, все более занятая собой, настолько в конце концов «отслаивается» от любовной коллизии, что не может не вызвать ощущение комикса. Режиссер словно бы торопится выговориться: вот так тогда танцевали, а так одевались, а еще покоряли целину, а еще Гагарин полетел в космос.

Да, все это из личных воспоминаний: и джаз тогда переживал свой «звездный» час, и официально не признанные песни Окуджавы входи-

ли в жизнь, и дружить умели щедро и широко. Все это было, было и прочно вошло в кинобиографию нынешнего сорокалетнего героя. Потому, может быть, правомерен, вопрос: а только ли это было? Что, тридцать лет назад люди только и делали, что стремились в большие города в поисках удачи, зачитывались Ремарком и «Хэмом», распевали «дежурного по апрелю», гонялись за киноартистами и иначе никак не жили?..

Отмечая подобную «комиксовость» в литературе о 60-х, И. Дедков пишет, что время в такой системе воссоздается как «всеобщее время», то есть «все его так понимали и чувствовали»[1].

Дело, надо полагать, вовсе не в скудости режиссерской фантазии: в природе «ретро», подменяющего познавательную функцию — «узнавательной», анализ — перечислением, а открытие — стереотипом. В центр повествования при этом неизбежно попадает не столько типичное, характерное для взаимоотношений человека и времени, сколько исключительное, диковинное. Событиями в жизни экранных героев становятся встречи с известными актерами, спортсменами, поэтами, первыми «звездами» телевидения.

Они, эти герои, следуя демократической традиции кино конца 50-х — начала 60-х, остаются рядовыми, ничем не примечательными, «как все». Только кино тех лет в принципе сторонилось всяческих «звездных» проявлений, его законом была скромность, неброскость, внутренняя сосредоточенность, а фильмы-«ретро» жадно втягивают в свой «бенефис» множество примет прошлого, сулящих праздник для глаза.

Эстетизация прошлого оказалась сегодня настолько соблазнительной, что перешагнула формальные рамки «ретро». Не симптоматично ли появление таких картин, как «Зимний вечер в Гаграх» и «Аплодисменты, аплодисменты...»? Судьба художника, которому тогда, в 50—60-е было сладко, а сейчас, после шумной славы, горько и потому есть повод для ностальгии,— не только проекция духовной ситуации «ретро», но и его мотив, обособившийся из «перечислительности» в самостоятельный сюжет.

Не показательно ли, что действие фильма «И жизнь, и слезы, и любовь», происходящее вроде бы в обычном Доме ветеранов, постепенно концентрируется вокруг людей искусства или воспоминаний, пропущенных через его призму? Кто грезит неясным образом певицы из далеких 20-х, кто — вслед за героями «Сказок старого Арбата» и «Послесловия» — вспоминает о нечаянной встрече с Маяковским...

В череде примет «ретро» мелькнула как-то обложка «Нового мира». Правда и это: читали! Только обложка — форма, а что за ней? Как стихи Твардовского, очерки Овечкина, проза Абрамова, Семина, Залыгина, статьи Лакшина резонируют в экранной реальности «ретро» и возможен ли этот резонанс? Или дальше упоминания лучше не заходить?..

«Это только кажется, — пишет И. Дедков, — что мифов не хватает, мифов-то, может быть, переизбыток, от них устают, ищут достоверности, невыдуманности, соприкосновения с ускользающей реальностью. Не потому ли чтима документалистика, что говорит о действительном времени всех, о реальностях неопровержимых, наполненных историческим смыслом, несущих необходимую, еще неизвестную весть?»[2]

●

У А. Германа в фильме «Мой друг Иван Лапшин» быт не столько воссоздается, сколько отыскивается. Режиссер не настаивает на новизне исторической фактуры, более, казалось бы, соответствующей духу экран-

[1] Дедков И. Наше живое время.— «Новый мир», 1985, № 3, с. 240.

[2] Там же.

ной реконструкции — ведь прошлое возникает как настоящее, не тронутое временем. Однако Герман все-таки предпочитает подлинность, не боясь ее исторической «копоти». Как ни странно, ее-то на экране и нет, есть ощущение точности. Но в чем же ее загадка?

Точность эта особого рода. Она ориентирована на хронику, но с хроникой куски того же фильма «Мой друг Иван Лапшин» никогда не срастишь, даже если обратишься к наиболее случайным, «непарадным» кадрам 30-х годов.

Герман прежде всего устраняет эффект осознанного присутствия снимаемого в кадре человека, лишающий даже самый строгий кинодокумент, если он не снят скрытой камерой, психологической достоверности. И потому единственное, что еще бы могло органично войти в сборку германовской картины прошлого,— операторский брак со всякого рода непредвиденностями, спонтанными проявлениями участников съемки.

Значит, поэтика А. Германа — пресловутая «жизнь врасплох»?

Но в том-то и дело, что режиссер никого не обманывает — он работает в игровом кино, хотя и не всегда с профессионалами. Стилизация же под фиксацию жизни «скрытой камерой», как, впрочем, и другие «некондиционные» приемы — засветки, «заглядывания» персонажей в фокус,— нужны А. Герману для того, чтобы раскрепостить наше восприятие от того же эффекта осознанного присутствия — только на этот раз в кинозале, в качестве зрителей.

Установка на спонтанность в организации жизненной среды, как видим, в системе фильма «Мой друг Иван Лапшин» двуедина: это произвольность поведения исполнителей и раскрепощение зрителя от штампов восприятия.

Как этот эффект достигается? Формально — за счет очеловеченной логики внутрикадрового движения камеры, избегающей резких смещений пространства и времени, за счет снижения значения монтажа как величины «надчеловеческой», ломающей привычные объемы и пропорции.

Ход этот многомерен. Главное же — он устанавливает дистанцию по отношению к историческому прошлому тем, что блокирует это прошлое в его автономном течении со своими собственными противоречиями и драматизмом. А. Герман отгораживает нас от мира 30-х годов сферой его же самосознания.

Потому между бытом и духом эпохи в системе картины «Мой друг Иван Лапшин» устанавливается не линейная, а диалектическая зависимость. Быт порождает дух уже обаянием самой фактуры, но в то же время полностью обусловливается исторически точным отношением к нему героев фильма. В этом смысле А. Герман реконструирует на экране не столько правду быта, сколько правду поведения персонажей в быту.

Лапшин, Адашова, Ханин и другие с головой погружены в быт, но не осознают этого, не замечают среды, мыслят себя в движении какой-то иной, чем реальность, материи. Материи мечты, устремленности в будущее, жизнь (в том числе и перемены, которым они сами способствуют) не осознается ими.

Время в фильме — величина амбивалентная: замыкая героев в ограниченных, полностью обусловленных представлениями 30-х годов исторических горизонтах, оно и спасает их неведением, и мстит им за слепоту... Отсюда — наша сегодняшняя горечь, возникающая из осознания более глубокого исторического опыта, учета всего множества последствий, о которых люди 30-х годов даже не подозревали.

Воссоздавая сферу самосознания эпохи, А. Герман ставит предмет в такую зыбкую, почти призрачную зависимость от человека, настолько не в поле его зрения, что быт попадает в кадр как бы случайно, непроизвольно, даже небрежно, и уж никак, естественно, не сосредоточи-

вает на себе внимания, не становится «ретро»-аттракционом.

Потому-то и нужны подлинные, хотя и одряхлевшие со временем фактуры. Герман не любуется — напитывает ими атмосферу и характер отношений времени, помогает ощутить актерам и другим участникам съемочного процесса точность обстановки 30-х годов. Предметы эпохи — не в центре, на периферии сознания и кадра.

А. Герман создал уникальную художественную структуру, в которой быт и дух времени получают свой подлинный объем и значение через точность сегодняшнего к ним отношения.

Можно сказать, что бытийное в картине извлекается напрямую из бытового, минуя традиционные жанровые формы, и потому пример «Лапшина» — не совсем в контексте разговора о мелодраме и ее взаимоотношений с историей. Но что — фабула в фильме? Поиск воров, несчастная любовь? Лапшин любит Адашову, которая любит Ханина, который любит свою умершую жену, а вернее всего — самого себя... Что в этой фабуле от закономерностей истории, что ей — точность исторической реконструкции?

В том-то и дело, что дистанция между прошлым и настоящим в системе фильма существенна и неформальна. Потому и фабула остранена, потому она лишена первозданности переживаний, питаемой авторской ностальгией из сегодня.

Отношения А. Германа с прошлым не столь однозначны, куда более драматичны и болезненны. Эпическое у него настолько поглощает детективную и мелодраматическую коллизии, что делает их малосущественными вне объема эпохи, воссозданной через быт.

Возникает своего рода «эффект янтаря»: монолит времени вбирает сюжет частной жизни как некое вкрапление; голографическая просматриваемость его существеннее конкретного содержания. Потому истинным сюжетом фильма является наша память, наши кровные узы с прошлым, резонирующим в настоящем.

А. Герману, одному из немногих в нашем кино, присуще чувство историзма, пронизывающее саму плоть его режиссерской работы. Потому, может быть, проблему воссоздания на экране прошлого в единстве частной и общей судьбы он решает сегодня радикальнее других. Путь, которым шел Герман в «Лапшине», конечно же, не единственно возможный, когда речь идет об обращении к недавнему прошлому. Важно помнить не только о точности реалий минувшего, но и об отношении к ним настоящего. Важно ощутить смысл обращения к прошлому — фактуры вернутся сами.

Ирина ПАВЛОВА

Два сеанса с моралью

Разборы и размышления

«Салон красоты».
Маша — Т. Иванова,
Офелия — Т. Васильева

Наверное, прав был критик, в открытом душевном порыве (хотя и не без полемичности) воскликнувший: «Жажду беллетризма!» Не он один — все жаждем. И те, кто восклицает, не таясь, и те, кто скрывает стыдливо не только от окружающих, а и от себя самих. Так хочется историй простых и необыкновенных, знакомых и неожиданных. И чтоб хорошо были рассказаны, со вкусом, с удовольствием, занимательно и умно. И чтоб всем было интересно — и повествующему, и внимающему. Это уж само собой. И чтоб обязательно была мораль. Как хотите ее называйте — вопросом, задачей, проблемой, коли словечко «мораль» кажется вам архаичным, отдающим нафталином,— но история без морали нонсенс. И, надо сказать, пренебрежение к простым истинам, проповедуемым в таких историях, далеко не всегда основательно. Впрочем, конечно, можно и без морали, только это уже совсем из другой области, и к беллетризму отношения не имеет. В конце концов, известный тезис «развлекая — поучай!» никем не отменен.

●

Новая лента А. Панкратова-Черного называется «Салон красоты». Глубоко ошибется тот, кто решит, будто ему предлагают очередное сатирическое произведение из жизни работников сервиса. Это кинокомедия. Но — лирическая. Правда, нам покажут, как посетительнице салона спалили волосы по невниманию (впрочем, немедленно компенсировав «издержки» отличной модной стрижкой), но не об этом фильм. Мы услышим однажды, что к первоклассному мастеру просто так, из очереди, не попадешь: у него своя клиентура и своя такса. Нам, наконец, сообщат, что отечественные

«САЛОН КРАСОТЫ»
Сценарий Е. Зыковой. Постановка А. Панкратова-Черного. Оператор Д. Фатхулин. Художник В. Филиппов. Композитор Ю. Антонов. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1985.

орудия парикмахерского труда оставляют желать лучшего, а заграничную технику мастера приобретают сами, как раз на те «неучтенные доходы». Но это мотив побочный, сопутствующий.

А вообще — фильм про любовь. История, которую нам рассказали сценарист Е. Зыкова и режиссер А. Пан-кратов-Черный, могла бы развернуться в любом другом «закулисном интерьере», в любом из тех «святых мест», куда простому смертному доступ закрыт. Безразлично, в каком профессиональном антураже — в театре и в магазине, в бане и в гоетинице. Кстати сказать, для сути рассказанных в фильме историй конкретность социальной среды особого значения не имеет.

Итак, сюжет первый, основной.

Мастера модных причесок по имени Офелия (замечательного производственника, но вздорную и взбалмошную женщину) в очередной раз бросил муж. И не просто в очередной — в последний. Не суть важно, почему Иван (тоже отличный работник, талантливый ветеринарный врач) именно на сей раз принял окончательное и бесповоротное решение, не раньше и не позже. Мы этого все равно не узнаем. Важно, что чаша его терпения переполнилась. А поскольку коллега и лучшая подруга брошенной жены (тоже, кстати, мастер своего дела), чуткая и отзывчивая Маша, одинока, то, естественно, бесцеремонная и напористая Офелия именно на нее взвалит ответственную миссию ведения переговоров с беглым мужем в целях водворения последнего под супружеский кров. Шаг сей для Офелии окажется роковым.

Вынужденная исполнять роль посредника, душевная и преданная подруга сумеет растопить лед в сердце Ивана, однако эффект будет неожиданным для обеих женщин. Впрочем, к чему лукавить: мы, сидящие перед экраном, окажемся проницательнее подруг и поймем, куда дело клонится, значительно раньше их. То есть настолько раньше, что эту историю без ущерба для основной фабульной линии можно было бы завершить где-то на середине. Узнав о чувстве Маши и Ивана, Офелия проявит (не сразу, правда) большое благородство, и влюбленные соединятся. Мораль: душевная чистота и бескорыстие обязательно вознаграждаются, хотя не всегда угадаешь, откуда придет награда.

История эта шатко балансирует на грани мелодрамы и фарса, с трудом лавируя между гротескными персонажами Т. Васильевой (Офелия), Г. Буркова (Иван) и сусальной Машей (Т. Иванова). Авторы раздираемы внутренней борьбой — между желанием усладить сентиментально настроенного зрителя повествованием о поздней любви двух не очень молодых и не слишком удачливых, но симпатичных людей и стремлением угодить тем, кто хотел бы посмеяться. В этой странноватой игре подчас путаются карты, и то, чему следовало бы умиляться, вдруг оказывается смешно и нелепо, а комическое вдруг оборачивается благостным и жалостным. То переусердствуют в комедийном снижении лирической героини, то перестараются, облагораживая персонажей комедийных. Впрочем, вопросы «кому сочувствовать, над кем смеяться?» стоят тут не особенно остро, поскольку вся эта история, задуманная и разыгранная понарошку, в поддавки, никаких вопросов, кроме возникших помимо авторской воли, и не предполагает.

Сюжет второй, сопутствующий.

Коллега Офелии и Маши Вадим (Е. Леонов-Гладышев) — счастливый обладатель суперфирменной техники, обожаемой красавицы жены и уникального парикмахерского таланта. Он артист своего дела, но талант, увы, не дарит людям бескорыстно, полагая, что божий дар требует и соответствующей материальной компенсации. Впрочем, оправданием Вадику может служить убежденность красавицы жены в том, что и ее божий дар заслуживает солидной компенсации. Так что Вадика понять можно: он

на своем рабочем месте без передышки кует собственное счастье. Однако коварная Ляля (И. Алферова) все равно покинет непрестижного супруга с немолодым, но явно престижным (и тоже обеспеченным) поклонником. Мораль: талант не продается, а счастье не покупается.

Впрочем, и в этой истории не все так просто. Вероломная измена любимой жены откроет Вадику глаза на горькую правду его собственной жизни, и итог этих поздних прозрений выразится в гневном обличении социального зла, воплощенного бессовестным хапугой мясником Витюшей. Стремительный процесс своего нравственного очищения симпатичный Вадик подытожит дракой с Витюшей и, надо полагать, с понедельника начнет новую жизнь. Это дает основания для оптимизма, поскольку нам предложен эффективный метод борьбы с социальным злом.

Сюжет третий, побочный.

В промежутках между попытками устроить счастье Офелии (а на поверку — свое собственное) Маша трудится на радость клиентам, а также занимается наставничеством. Ученицу Катю (М. Буркова) она воспитывает не только профессионально, но и нравственно, а чтобы процесс этот шел непрерывно, героиня по воле авторов забирает Катю из общежития к себе домой. И, подобно патриарху салона, Петру Максимовичу (В. Кенигсон), когда-то обучившему и воспитавшему Машу, привившему ей нравственное отношение к профессии, сама героиня теперь продолжает дело своего учителя. Так что вопрос преемственности поколений тоже попал в поле зрения создателей ленты. Именно эта сюжетная линия оказалась очень удобна для воспевания (между делом) благородного труда творцов человеческой красоты. У этой, производственной линии сюжета тоже есть мораль: всякий труд почетен, если делать свое дело с любовью к людям.

Автор этих строк вполне отдает себе отчет в том, что иронический пересказ — самый легкий (и поверхностный) способ критики неудачного произведения. Но вот что удивительно: пересказу сколько-нибудь серьезному, пусть и критичному, вышеизложенный сюжет практически не поддается, активно сопротивляясь любой попытке такого рода. И прежде всего потому, что драматургия ленты «Салон красоты» представляет собою простейшую обработку материала действительности с целью приспособить этот материал к обывательскому вкусу. Не случайно же мораль каждой сюжетной линии свободно (и даже с «припуском на швы») укладывается в рамки элементарных, расхожих банальностей, не случайно почти все персонажи этой кинокомедии — хорошие люди, хотя и не лишенные недостатков, но активно с ними борющиеся и их побеждающие (это на тот случай, чтобы никто из зрителей ненароком не обиделся). Хам Витюша и хищница Ляля не в счет: в них, конечно, себя не узнает никто. Не случаен и счастливый оптимизм, с которым разрешаются буквально все коллизии фильма, чтобы какая-нибудь капля дегтя не испортила бочку патоки. В сущности, такого рода произведения тоже следовало бы причислить к сфере обслуживания. Только кинематографическая «служба сервиса» обыкновенно идет даже дальше желаемого, от обслуживания по высшему разряду переходя к услужению: «чего изволите?»

Все эти свойства будущей картины были заданы уже в сценарии; две самостоятельные линии — любовная и производственная — существовали в нем не смыкаясь, вполне автономно одна от другой, и обе были одинаково необязательны. Банальность сценария была программной, рассчитанной на сознание того зрителя, который всегда предпочитает стандарт и однозначность, всегда требует от персонажей не тождественности, а лести себе самому и еще больше любит ощущать собственное превосходство (если не моральное, то умственное) над этими персонажами, каковую возможность отечественные кинокомедии

зрителям регулярно предоставляют. Чем менее рассказанная история напоминает реальность, чем охотнее желаемое в ней выдается за действительное, тем тверже оказывается убеждение в ее «жизненности» у тех, для кого она создавалась.

Трудно представить себе, что режиссер А. Панкратов-Черный взялся за постановку этого сценария, потому что сильно его полюбил. Скорее всего, он получил его «как предложение, от которого нельзя отказаться». Или — или. Разумеется, мы вправе встать в позу суровой непримиримости, вопрошая: «А где художническая принципиальность, где мужество и твердость, где, наконец, самоуважение режиссера?!» — и, вопрошая так, мы, конечно, будем кругом правы.

Но почему, скажите, возникает производственная (и, если хотите, этическая) ситуация, в которой режиссер непременно должен проявлять это самое мужество? Почему в мирном рабочем процессе должны совершаться, с позволения сказать, акты творческого самопожертвования? Каким образом возникают противоестественные альянсы режиссера и чуждого ему сценария? Ведь очевидно, что детища таких альянсов — всегда монстры.

Объяснение довольно простое. Его обычно и не скрывают. Если сценарий дает повод для создания ленты, способной обеспечить кассовый успех, ему дается зеленая улица. С таким сценарием легко запуститься. Представляете, какой соблазн для режиссера, который уже несколько лет в простое.

Ведь именно для кассового успеха, ни для чего другого, понадобился антураж, рассчитанный на зрительское любопытство; «доходчивый» до пошлости юмор, даже намеком не приближающийся к сатире; любовная история — убийственная смесь сиропа с перчиком. У фильма есть точный адрес (за что обыкновенно весьма ратует критика). Но не оскорбительна ли «надпись на конверте»? Лента адресована зрителю, решительно не желающему хоть немного напрягать мысль, настроенному в кинозале только на развлечение, причем на самое плоское и примитивное. Делать вид, что такого зрителя у нас нет или что он — редчайшее исключение, невозможно. Такой зритель довольно долгое время любовно культивировался, и по сей день его запросы усиленно поощряются.

●

Прочтите аннотации к такого рода картинам, и вы с изумлением узнаете, что не самого высокого вкуса киноревю «Сезон чудес» — «фильм о нравственных исканиях и творческом становлении молодого художника», а сусальная мелодрама «Валентин и Валентина» — «фильм о духовных проблемах современной молодежи» и т. п. Примерам несть числа.

Аннотациям этим, разумеется, давно уже никто не верит. Но сама возможность их возникновения чрезвычайно показательна. Назвать вещи своими именами — то ли неловко, то ли вовсе стыдно. Тогда и возникает этакий рекламный камуфляж под проблемность. Мол, проблемы — главное: то, во имя чего ставился фильм. Все, однако, обстоит наоборот. Главное — аттракционы; квазипроблемность оправдывает их наличие в фильме. Имитируется проблема и — одновременно — реальность, характеры, судьбы. Все, что на поверхностный взгляд выглядит вполне правдоподобно, для кого-то даже убедительно («жизненная картина!»), на деле является ничем иным, как подделкой, далеко не всегда искусной, но чем искуснее — тем вреднее, поскольку нарядная неправда подчас куда привлекательней, чем правда.

Снять фильм жесткий, аналитичный, попытаться поискать корни явления, трезво и без лакировки взглянуть на сегодняшнюю реальность в рамках этой проблемы, подумать о том, что можно сделать, и если в этом размышлении поводов к оптимизму окажется маловато, честно в этом признаться, а не «навешивать» хэппи энд. Таков путь правды в искусстве.

Но есть и второй вариант. Сделать все очень похоже на первый, только не особенно сосредоточиваясь на реалиях, не слишком задумываясь над «как и почему?» и, главное, постараться расцветить проблему «аттракционами», о которых говорилось выше. Такие фильмы очень охотно принимаются доверчивым зрителем: «Ах, обмануть меня нетрудно, я сам обманываться рад». Авторов подобных лент заваливают письмами с просьбами дать совет, как жить.

В результате возникает феномен, когда уже не кинопроизведение меряется критериями действительности, а представления о реальности начинают адаптироваться применительно к этим фильмам. Человек сам себя начинает приспосабливать к жизненным параметрам, в которых существуют герои фильмов-имитаций. Зато фильмы, где возникает неприкрашенная действительность, начинают вызывать у «адаптированного» зрителя активное неприятие. В правду, непохожую на кино, уже верить не хотят. Таков в общих чертах процесс формирования «трудного» зрителя.

●

Фильм В. Мережко и Э. Ясана «Прости» — случай непростой. Прежде всего потому, что между режиссером и сценарием, что называется, «брак по любви». Это редкий, парадоксальный случай, когда недостатки сценария преодолены режиссурой, зато очевидные достоинства драматургии обернулись не менее очевидными просчетами. Причем основой и достоинств и недостатков ленты оказалось то, что на одном и том же сюжетном материале, при сохранении всех основных фабульных линий фильм и сценарий поведали нам две совершенно разные истории.

«ПРОСТИ»
Сценарий В. Мережко. Постановка Э. Ясана. Оператор И. Бачаев. Художник С. Романовский. Композитор В. Биберган. Звукооператор Г. Голубева. «Ленфильм», 1986.

Современный кинематограф дает нам все больше примеров того, как ситуация, которая могла бы стать основой драмы, рождает фарс. Сам способ эмоционального восприятия драматической коллизии ныне существенно видоизменился, и реакция часто оказывается неадекватна ситуации. Точное понимание подобного феномена — стилевая основа таких лент по сценариям Мережко, как «Родня» и «Полеты во сне и наяву». Сценарий «Прости» (более известный в театральной адаптации под названием «Я — женщина») из этого же ряда. А если позволить себе некоторый домысел, то легко предположить и кровную, корневую связь «Прости» с «Полетами во сне и наяву». Помните, Сергея Макарова, героя «Полетов», во время рандеву с молоденькой Алисой «застукала» жена. Так вот, если бы автор дальше отправился не вслед за Сергеем, а с этой минуты, сменив «объект наблюдения», заинтересовался его женой, то отсюда и началась бы история Маши, героини сценария «Прости». Ибо она сама и все, что с нею случится в течение этого единственного дня, по сути дела — женский вариант того же трагифарса.

Женщина, у которой вчера еще все было «как у людей», сегодня оказалась «у разбитого корыта». И тут обнаруживается, что благополучный фасад ее бытия скрывал абсолютную внутреннюю разруху этого бытия не столько даже от окружающих, сколько от нее самой. Семьи давно уже нет: муж, чьи «совещания и конференции» были пристойным поводом меньше бывать дома,— чужой человек, живущий под одним с нею кровом. Но, только узнав истинный смысл этих «совещаний», Маша очнулась, освободилась от иллюзий. До этих пор положение казалось, в общем, нормальным: у всех так. Дочь — существо тоже полностью отчужденное, но формальные контакты («как дела в школе, какие оценки, садись учить уроки» — «нормально, ладно, привет, пока») представлялись доныне естественной формой общения.

В сущности, человек оказался перед лицом обесцененности всей своей предыдущей взрослой жизни. Была вполне определенная социальная роль, была привычная, изо дня в день повторяющаяся круговерть суеты, позволявшая жить, не задумываясь, скользя по накатанной колее; была скорлупа, в которую живой человек влился, как вода в сосуд, принял предписанную скорлупой форму и так жил. И жизнь бы прожил, не особенно рефлектируя, ан нет. Скорлупа треснула, содержимое вылилось и растерялось: а какую теперь форму принять? А как теперь самое себя собрать, а куда «влиться»? Некуда стало бежать, незачем стало спешить, а инерция — бежать, спешить, суетиться — осталась. Просто сесть и начать думать — так страшно, так трудно, так больно. Хуже этого и не придумаешь ничего.

Легок, оказывается, человек. Настолько легок, что эта самая инерция, как ветер, срывает его с места и несет. Коль скоро заведенный маршрут нарушен, то несет просто так, неведомо куда, куда глаза глядят. В отчаянии и беспомощности, пытаясь в этом бессмысленном полете найти зацепки, за которые можно было бы ухватиться и притормозить, обнаруживает человек, что каждая такая «зацепка» — обман, перевертыш, выдумка. Все, что вчера еще было реальностью, имело очертания и плоть,— сегодня оказалось миражом.

Привыкнув мчаться по заданной орбите, по кругу, Маша и сейчас попытается в эту орбиту войти. Пусть в ином статусе, но только обратно в круг. Там — такие же, как она, Маши, там привычное делают и про привычное говорят. Там не будет того страшного и безысходного, в чем барахтается она один на один с собою. Там спокойно.

Ошибается Маша: там, действительно, все по-прежнему, да она сама уже не прежняя. Другая. Подпорка выбита — все здание рушится. Выход? Бежать! Куда? Куда глаза глядят. Побежала.

За что бы ни ухватилась в этом беге, все моментально тает прямо в руках.

Постоянный мотив сценариев Мережко: обыкновенный воздух средней чистоты, которым без труда дышат люди, для героя, выбитого из привычной сферы,— безвоздушное пространство. Дышать нечем, как рыбе, вынутой из воды. И тогда — через растерянность, ужас, почти агонию — наступает прозрение. Оно горько. С ним трудно жить сейчас, и нет надежды, что станет легче завтра. Но оно открывает доступ кислорода к измученным легким. Оно не дает умереть.

Мир, что перевернулся с ног на голову, где человек ощущает себя обреченным на вечное одиночество, поскольку он не такой, как все,— этот мир внезапно оказывается обитаем. Значит, есть выход. Но как знать, не сложится ли и в этом «антимире» новый порочный круг, не возникнет ли вновь «ветер инерции», не придется ли опять какое-то время спустя очутиться в тоске и отчаянии безвоздушного пространства? А самое горькое, что, входя в этот «антимир», герои Мережко обыкновенно обнаруживают (впервые), что с таким же ужасом и тоской смотрят на них их дети, которых они почти не замечали.

Впрочем, Машин «полет наяву» в сценарии отчасти оказывался и «полетом во сне»; если мир вокруг Сергея Макарова был густо населен живыми людьми — страдающими и причиняющими страдание, думающими и «просто живущими», правильными и нелепыми, то вокруг Маши — «люди-эпизоды», фрагменты без судеб, почти фантомы — нечаянно появляющиеся и нечаянно исчезающие. Живая — она одна. Оттого безвоздушное пространство, в котором она задыхается,— почти абстрактно.

Режиссер Э. Ясан воспринял это качество сценария по-своему. «Особое» население мира — вообще характерная черта ряда его картин. Ирреально страшные хулиганы, вооруженные цепью, из ленты «Придут страсти-мордасти», ирреально глупые барышни из «Чемодана», и вот теперь —

ирреально пошлые гости на вечеринке, ирреально жуткие парни у костра, ирреально примитивная Наташа, подруга героини. «Почти фантомы» здесь превратились в «почти монстров». И получилась история про то, как с Машиных глаз упала пелена и она увидела, среди каких уродов до сих пор жила, нормально с ними общаясь. И тогда слепота героини, тоже ирреальная, не может не ужаснуть.

Героиня Натальи Андрейченко в фильме «Прости» — изначально не та женщина, которая вчера была «как все», а сегодня таковой быть перестала. И уж точно, не из тех, кто трагически растерялся от смены социальной роли. Для скромной служащей лаборатории в НИИ — слишком яркая и заметная. Для «только жены своего мужа» — слишком решительная и независимая. В средствах явно не стесненная. Она выложит другу детства — алкашу крупную сумму в фиолетовых купюрах, она одета «как в кино», у нее из бара можно извлечь бутылку напитка ценой в треть средней зарплаты и т. д. И дружба ее с той Наташей, какую сыграла А. Яковлева, выглядит по меньшей мере невероятной. И мысли о каком-либо сходстве ее с Наташиными гостями допустить невозможно. И представить себе такого вот Сашу (А. Жарков) — за любым сроком давности — первой любовью этой Марии просто немыслимо. Все эти люди — вовсе не перевертыши, они именно такие, какими выглядят. Но кто они, откуда? И кто тогда она сама, героиня фильма?

Впрочем, есть и перевертыш. Сергей, возлюбленный Натальи (В. Меньшов). Его, как и Машу, странно видеть среди паноптикума, собранного в доме Наташи. Умное, значительное лицо. Спокойный взгляд. Достойные, сдержанные манеры. Он и Наташа — нонсенс. Неудивительно, что мгновенно возникает взаимный интерес между ним и героиней. Но миг спустя этот Сергей почти в точности повторит пародийного Барашка, так напугавшего Машу... И она уйдет, даже не удивившись этой метаморфозе. Уйдет, потому что стало противно (да неужто прежде-то противно не было ей, такой?). И тут откроется секрет. Эту женщину, героиню фильма, а не сценария, никакая сила инерции не несет. Свой новый маршрут выбирает себе она сама. В чем-то руководствуясь подсказкой судьбы (например, вторая встреча со случайным знакомым), но при этом продолжая бег (а не полет) вполне осознанно, по собственной воле. Конечно, куда приведет дорога, она не знает, но движется при этом не по ветру, а скорее — против.

В фильме есть лишь одно серьезное сюжетное расхождение со сценарием, но принципиальное, фактически решающее. Отправившись знакомиться с молоденькой разлучницей, героиня сценария обнаружила, что сослуживица ее Лидия Михайловна, которую Маша числила завистливой старой девой, на самом деле — счастливая жена. Это — во-первых. А якобы счастливая соперница, напротив, оказалась «товарищем по несчастью»; ей тоже изменил Машин муж Кирилл, и Маше пришлось утешать плачущую несчастную девочку, сломавшую ее налаженную жизнь. Вот они, «перевертыши». Такой вот казус вышел.

В фильме сослуживица так и осталась злой старой девой, молоденькая разлучница оказалась цинична и высокомерна (к тому же, похоже, Кирилла она сама от себя прогнала), и главное, выходя из ее дома, Мария столкнется с подавленным и несчастным... Кириллом. Точка. Пожалеть, простить, вернуться на круги своя...

Ничуть не бывало. Гордая Маша вернется на свой маршрут, а именно — в автомобиль к случайному знакомому. В этой роли снялся автор сценария. Решение знаменательное, ибо Владимир Юрьевич, случайный знакомый, встретившийся вновь, для этой Маши как раз и мог стать реальной «зацепкой», остановившей ее бег. Потому что — и это явно, недвусмысленно — ему от Маши, в сущности, ничего «такого» не нужно. Потому

что как раз он нужен ей сейчас. С ним, а не наедине с собой можно было бы вернуться к тому ужасному, от чего пыталась бежать Мария, рядом с ним не так страшно было бы об этом думать и даже говорить. Недаром же режиссер провел героиню к Владимиру Юрьевичу в машину м и м о мужа. Маша целенаправленно шла к нему (теперь понятно: за помощью, за словом, за пониманием), интуитивно стремилась к здравому, умному, сильному человеку.

Но именно тут Маша из фильма вновь стала Машей из сценария, и уже не сама побежала — ее понесло. Во мрак, на пустырь, к жуткой компании у костра и, через пережитый кошмар,— домой. Туда, где ждал вернувшийся Кирилл, где не спала, тоскуя, дочка, уже не отчужденная. Туда, где на руинах надо будет восстанавливать разрушенное. И это трудно, но преодолимо, преодолимо, уже преодолевается.

Фильм, как и сценарий, называется «Прости». Но по поводу экранной реализации возникает серия вопросов, которых к сценарию не было. И первый из них: кого надо простить? И кто у кого просит прощения? Вариантов тут много, и драматург с режиссером тоже входят в круг возможных лиц. Странная история про жизнь, пошедшую наперекосяк, с горьким вопросом (на который нет ответа) вместо точки превратилась в другую историю. Тоже без точки, но с многозначительно обещающим многоточием в финале. В историю про то, что от себя не убежишь, а коль попробуешь — будешь наказан. В историю с довольно простой моралью, правда, упакованной ярко и броско, подкрепленной авторским присутствием на экране (на тот случай, если кому-то вздумается защищать сценарий от фильма).

В сценариях Мережко часто бывает, что люди, на первый взгляд кажущиеся антиподами, обнаруживают вдруг удивительное сходство. У этого парадокса есть свое внутреннее обоснование: «если бы небо было зеркалом», в нем отразилось бы то же самое, только наоборот, вверх ногами. Думается, нечто подобное произошло и с персонажем, которого сыграл драматург: в нем отразился «образ автора», чья тонкость и чуткость очевидна и притягательна, но от которого при желании нетрудно убежать. Особенно если, отпирая дверь его собственным ключом, наталкиваешься на неожиданность. Режиссер фильма «Прости», во всяком случае, так и поступил.

●

Обе рассказанные здесь истории с различной степенью успеха беллетризовали материал и проблемы реальной действительности. Впрочем, беллетристика тоже бывает разного качества, и собственно профессиональный уровень лент «Салон красоты» и «Прости» существенно отличен. Внутренней эклектичности, неуверенности почерка А. Панкратова-Черного противостоят уверенная мастеровитость и рискованные стилевые поиски (временами на грани «кича») Э. Ясана. Однако различия эти вовсе не упраздняют точек соприкосновения между двумя фильмами. Говоря об адаптации действительности в них, проще всего было бы прибегнуть к формуле, уже ставшей крылатой: утешительность. И, в общем, формуле этой не откажешь в меткости.

Тут отчетливо просматривается тенденция, о которой мы уже говорили: обычная адюльтерная история заключается в параметры острого социального фильма, эпатажность выдается за смелый общественный темперамент. Сиропная мелодрама, вышибающая слезу, подделывается под «правду жизни». Словом, перед нами — и в том, и в другом случае — попытка сыграть «чужую игру», выдать желаемое за действительное. Тут начинается уже второй круг адаптации, наложение адаптаций друг на друга. И тогда, глядишь, под этими наслоениями простенькие истории сойдут за что-то посложнее.

Александр НИЛИН

Претензии к успеху

Разборы и размышления

Скажут: с комплиментами повременил, чтобы независимостью суждений козырнуть.

Подумают: от прямых критических выпадов по возможности воздержался, чтобы не оказаться в катастрофическом меньшинстве.

И в том, и в другом предположении был бы известный резон, так уж дорожи я сейчас правом на перо рецензента.

А если готов поступиться этим правом ради сопричастности к авторству совсем иного порядка — авторству самой натуры, то есть рассматриваемого времени, сороковых, скажем, годов и футбола в них?

Зачем же тогда ограничивать себя опосредованной акцией и лишь характеризовать усилия тех, кто задался, как мне показалось, целью проникнуть в сущность мифа — о былом восприятии футбола. Да — мифа о восприятии. Мифа? А почему бы и не понимать под мифом, допустим, концентрацию эмоционального опыта?

Эмоции общества — интереснейшая тема для мифа. Эмоции, вызванные зрелищем, завладевшим нами настолько, что и воображения не хватает представить теперь: как же обходились мы прежде без этого зрелища?

И вот что еще интригует в неизбежном сравнении вчерашнего с нынешним (или наоборот) — это расхождение в истоках и способах такого рода мифотворчества. То и дело слышишь, что современные мифы творимы тиражами массовых средств информации, а наш-то футбольный миф, он, скорее, скупостью информации был рожден, но черты и образы свои во времени не растерял, не разменял. Другой вопрос, что он вынужденно щедро раз-

---

«СПАРТАК», ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА... И ЗРИТЕЛИ»

Авторы сценария Е. Богатырев, Н. Иванов. Режиссеры И. Гутман, И. Пастернак. Операторы В. Головня, В. Доброницкий. ЦСДФ, 1985.

«ФУТБОЛ НАШЕГО ДЕТСТВА»

Автор сценария А. Марьямов. Режиссер А. Габрилович. Оператор И. Мордмиллович. Творческое объединение «Экран» ЦТ, 1984.

решил их калькировать, модифицировать в духе меняющихся времен. Однако масштаб чувства к футболу не перестал быть прежде всего личностным.

В алгебре сегодняшнего восприятия большого спорта отношение к футболу тех из нас, кто застал футбол сороковых или еще более ранних его годов, наверное, продолжает оставаться арифметикой. Только для чувства, может быть, этого и достаточно? Не в том ли феномен, как нынче выражаются, что эта высокими умами глубоко исследуемая ныне игра обращается в лучшие свои минуты к тебе лично — и словно ждет твоей и только твоей непосредственной реакции?

Но происходит, конечно, и другое. Игра восходит на следующие, очередные этажи престижности, а тебе почему-то все чаще начинает казаться, что в непосредственности, немедленности твоего именно отклика нет былой необходимости. И ты в обиде чаще всего на футбол, на Игру, ссылаешься на теперешнее многообразие спортивных дисциплин, размывающих твое внимание. Но, может быть, мы и сами виноваты в своем желании все непременно охватить взглядом, за которым эмоции не поспеть? Или, что опять же не исключено, зрители футбола сороковых, скажем, годов были восприимчивее нас (в том числе и нас же — тогдашних), талантливее в своей любви?

Итак, миф о таланте и любви к футболу как к спортивному зрелищу. И литературоведение, смотрите-ка, не противоречит вовсе сопряженности гиперболы воспоминаний с тем, что сегодня способно взволновать. Давно ведь заметили литературоведы: когда с метафорических фигур снимается известный ореол, они, оказывается, могут служить прототипами для обыкновенных людей, а их характер и поведение становятся в таком случае как бы нормой для современников. Что было справедливо в мифе, то и в современности справедливо. Вот почему я старался быть поосторожнее с рецензентским пером и уж если оперировал им, то не иначе, как прежде обмакнув его в собственные воспоминания о тех временах, о том спорте, о тогдашнем себе.

Мы так или иначе формировались временами, которые беремся теперь рассматривать. Как же обойдешь в начатом рассмотрении себя? Обнаружив в мифе и нечто автобиографическое, мы вдруг оказываемся в растерянности. Возникающая сама по себе исповедальность тона представляется неуместной, нескромной. И оттого, наверное, поспешно ищется стереотип воспоминания, вернее, стереотип средств выразить это воспоминание.

Стереотипы нередко согреты неподдельным волнением — и отклик на них порой бывает искренним. Но не привыкаем ли мы постепенно подменять точность воспоминания красноречием? А миф рождается в муках косноязычия, когда-то очень выразительного на фоне только-только преодоленной немоты.

Меня бы сейчас обратно втиснуть в неповторимо толкующую футбол толпу на подходе к динамовскому стадиону, снова мускульно вписать в ту азартную круговерть повальности увлечения, в тот жарко дышащий, распираемый, раздираемый разговором о футболе и тем же разговором сплоченный, сбитый, спаянный фрагмент, лишь фрагмент громадности аудитории, все жанровые черты и характер игры вобравшей, что втоптался в асфальт возле западной трибуны, где над копьями ограды взметнулась таблица розыгрыша. Фрагмент времени, давно отступившего глубоко назад, в историю, но из той же давности не переставшего нас интриговать противоречивостью необходимых нам воспоминаний. Вот оттуда бы, из той поры, я бы наверняка поточнее высказался. Но в ту-то пору я больше слушал и настойчивее вникал, а что хотел, собирался сказать, при мне, как правило, и оставалось. И теперь признаюсь, что в своей работе, связанной со спортом, с воспоминаниями о наиболее памятных его временах, я неоднократно пользовался краска-

Отлично сочинена и поставлена сцена, где немногие из живущих ныне ветеранов знаменитого матча ЦДКА и «Динамо» в конце сезона сорок восьмого года снова идут, словно на игру, к центру динамовского поля.

ми, в пристрастии к которым решаюсь сейчас упрекнуть кинематографистов, хотя догадываюсь, что и для них до сих пор существуют тайные калитки в спортивное зазеркалье, как некогда лазейки в ограде, сквозь которые проникали они на аншлаговый, оцепленный конной милицией стадион.

Поэтому и с самого себя могу спросить то же, что и спрашиваю с других: не слишком ли безжалостно эксплуатируем мы одну и ту же сравнительно давно обнаруженную жилу ностальгии по прошлому? Отчетливо ощутимую в послуживших основой для этих заметок фильмах о послевоенном футболе, о «Спартаке» и о хоре похвал этим фильмам.

Бывает, что и успех настораживает. Разве же не знаем мы и в искусстве, и в спорте примеров, когда имевшие успех так и не достигли истинных высот (или глубин), меняющих все прежние представления о достижениях?

Сделавшие фильмы, о которых я намереваюсь поговорить сейчас, в своих надеждах на успех ни в коем случае не обманулись — успех был. Однако не обманулись ли они в другом, задумываюсь я сейчас и о всех нас — заинтересованных лицах: миф ведь существует в фольклоре совершенно независимо от кинематографических и прочих версий. Впрочем, не уверен: независимо ли? — с учетом общественной значимости экрана, особенно сегодня. Но об этом — в другой раз.

Миф — только ли тоска по ушедшему? Отнюдь...

Миф — преобразование события или лица во Времени, продолжение, разжигающее фантазию для дальнейшего авторства.

Миф и манит к себе, как источник энергии жизнестойкости.

А мы все радуемся, что передали тоску по минувшей спортивной жизни...

Мне показалось, что два наиболее заметных из сделанных за последнее время на спортивную тему фильмов — «Футбол нашего детства» и «Спартак», действующие лица... и зрители» — не столько дополняют друг друга в развитии темы, сколько расширяют поле для претензий, если, конечно, условимся мы считать возможность претензий к успеху принципом чисто спортивным.

Случайно ли, что именно в интервью, данном спортивным газетчикам, такой азартный спартаковский болельщик, как знаменитый мхатовский актер Михаил Михайлович Яншин, привел мысль Станиславского про успех, становящийся препятствием для творчества.

Итак, чего, по-моему, этим картинам не хватает? Рискну предположить, что того же самого и самим создателям должно сейчас в готовой работе не хватать, насколько я понимаю их первоначальные намерения.

Не хватает, мне кажется, концентрации спорта вне игровой арены. Когда бы спорт, футбол не спортивной кинохроникой тех лет иллюстрировался, а подтверждался неотразимой проекцией на саму жизнь, на быт преданных спорту людей, которым вовсе не обязательно быть известными спортсменами, иметь к спорту иную причастность, кроме бескорыстной любви. В силе такой вот проекции и Время выражается в объясняющих многое подробностях.

Вот той же спрессованной разговором темы возле стадиона, которую здесь я вспомнил, не хватает мне в фильмах. И не хроникальных кадров, ее запечатлевших. Не мизансценного ее повторения разговором специально приглашенных для съемок замечательно интересных и знаменитых людей. Мне нужен, простите за назойливость требований, сам дух ее и в драматургии, и в темпераменте монтажных построений.

В той толпе говорили о футболе (хорошо это помню) как хозяева положения, а вместе с тем футбол ни на мгновение не переставал быть автором их общения, общежития — они в разговоре преобразовывали игру, чтобы затем оказаться во власти ими же совершенного преобразования. И когда им удавалось, почти всегда после величайших хлопот, занять место на трибунах, они и относились к игре, как к собственному произведению. Придираясь к недостаткам, свое же авторское самолюбие и ранили.

И футбол стремился быть конгениальным своему зрителю. Возможно, что и тогдашние футболисты, в свою очередь, относились к трибунам с неистовыми болельщиками, как к миру, открытому футболом. Может быть, это и странно сейчас прозвучит, но уверен, что класс игры начинался не с технически совершенного исполнения, а от артистической чуткости игрока к своему зрителю, что свидетельствовало о полном взаимопонимании Мастера и Зрителя через футбол. Роман с футболом (в отличие от ряда прекрасных литературных произведений этого жанра) в то время тиражировался и читался вовсю.

Вернемся теперь к фильмам, столь расплывчато мною рецензируемым. «В желании славы и добра» их создатели не устояли — да и кто бы легко устоял? — перед соблазном быть в разговоре о футболе, о «Спартаке» предельно щедрыми на информацию. Их забота — не забыть бы сказать и о том, и об этом — нами всегда ощутима. И более благодарный зритель кино и спорта, наверное, ополчится на меня, если поспешу с замечанием, что в таких-то заботах, возможно, и утратилось авторство, перестали говорить от первого лица, а ведь, не могу не напомнить, ничто другое так не отличало и звезд, и зрителей поры, ставшей для кинематографа Натурой. Какие же уроки авторства самой Натуры давались нам тогда — и неужели мы их вовсе не усвоили?

Любой московский двор той поры попадал под резкий луч проекции большого футбола ничуть не меньше, чем приводимая мною модель для изучения — тесный пятачок возле западной трибуны «Динамо». И писатель Анатолий Макаров привел нас в такой двор и вывел из него в размышления, откращенные не только ностальгией. Он показал, как всеобщее увлечение футболом влияло на характер индивидуальности, не единым футболом живущей, как готовило человека не для дальнейшего пожизненного увлечения футболом, что само по себе и не ново, и неплохо, а для жизни вообще, для верности детству, той верности, что и помогает оставаться человеком в жизненных обстоятельствах различной сложности.

Предложивший на редкость концептуальный сюжет воспоминаний Анатолий Макаров в фильме «Футбол

...Может быть, зрители футбола сороковых годов были восприимчивее нас (в том числе и нас же — тогдашних), талантливее в своей любви?

нашего детства» выступает как один из «свадебных генералов». Между прочим, о «свадебных генералах»... Меня и до просмотра фильма о «Спартаке» как-то покоробило игриво многозначительное отточие в названии «... и зрители». Сразу вспомнился диалог из пьесы Михаила Рощина «Старый Новый год»:

— Ты за кого болеешь?

— Мы, как народ, за «Спартак».

Когда же фильм окончился, я понял, что болеющий за «Спартак» народ представлен в нем в первую очередь народным артистом, и отточие заменяет паузу конферансье на концерте перед объявлением громкого имени... Но не будем заниматься демагогией — все мы любим лицезреть знаменитых людей и знаменитых артистов — особенно. Но пусть бы артист проявил талант рядового болельщика, а общие слова о любви к футболу и от любимых артистов не слишком интересно слушать. Чем старше становишься, тем лучше понимаешь, как же талантлив бывал и бывает болельщик, именно болельщик, и как трудно и вряд ли возможно сыграть такой талант. Правда, возможна предельная исповедальность, хотя и говорили древние, что истина лежит не на языке говорящего, а в ухе слушающего. Но для исповеди на экране требуется соответствующее пространство во времени, а в фильмах тесно, как когда-то на динамовских трибунах. Но тогда-то все способствовало откровенности. Где еще человек бывал таким же раскованным, как на стадионе! Теперь непосредственная реакция на футбол — проблема. Зрителя на стадионе теперь больше склоняют к аналитике, а перед камерой предлагают ему вернуться к эмоциям прежних времен — и не всегда это получается естественно. Или вовсе не естественно: эмоции читают по бумажке, сильно напоминающей дикторский текст, отпечатанный в машбюро студии.

Догадываюсь, что в фильме «Футбол нашего детства» на авторство могли бы с одинаковым основанием претендовать не один и не два участника съемок — «игру на себя» вполне могли взять и сценарист, и режиссер, и кто-либо из приглашенных писателей или футболистов-ветеранов.

Но в фильме про «Спартак» проблема авторства казалась изначально решенной, когда пригласили сниматься Николая Петровича и Андрея Петровича Старостиных. И как жаль, что авторство Старостиных несколько раз приметно возникшее и забиравшее нас, зрителей, на протяжении фильма не раз утекало.

Посчитаем это общим нашим везением — подарком судьбы, что в сегодняшней спортивной жизни есть братья Старостины и что в фильме о «Спартаке» им вручены главные роли. Кому же, как не Старостиным?

Здесь нет надобности и ностальгии присягать.

Нет, пожалуй, сейчас в спорте людей современнее братьев Старостиных — их несомненная современность обеспечена рыцарской верностью первоосновам. Их жизнь не столько воспоминание, сколько напоминание про естественный артистизм большого спорта. Как всегда интересно наблюдать за ними — интересно, когда Старостины вроде бы и не в фокусе всеобщего внимания, а наедине с собой, если такое возможно при их популярности.

Пружинисто шагает Андрей Петрович переулками Замоскворечья, направляется в Центральный совет «Спартака» — так вот идет, а не проходит время в спорте, хочется сказать...

Или такой будничный, скажете, эпизод: у выхода из динамовского метро Николай Петрович покупает программку очередного календарного матча и ритуально разворачивает ее.

Эманация особого, как выразился бы их друг Юрий Олеша, изящества в каждом бытовом жесте, шаге, значительность в повороте головы к собеседнику и вместе с тем любезная общедоступность безупречно воспитанных людей, особая грация от долголетней привычки быть у всех на виду — история дарит спорту таких людей, как тему и сюжет одновременно.

С присутствием в фильме Старостиных у режиссеров и сценаристов возникает надежда и возможность проявить самое верное понимание авторской задачи — уступить авторство Старостиным и тем самым непринужденно подняться на уровень авторства самой натуры. Что и говорить — редкостная возможность. И притом не надо устраняться, уходить с нарочитой скромностью в тень, а умереть, как рекомендовал Немирович-Данченко, режиссеру в актере... Ну хорошо — не умереть, раз нет особого желания: кино, в конце концов, не театр.

Но как, однако, распорядиться подарком судьбы?

Распорядиться, разумеется, не означает мелочно руководить великими артистами от спорта — и все же заключенную в Старостиных драматургию развернуть бы без робости: мы не лекцию жаждем от них услышать, не в мемуары уткнуться, нам уж подавай безразмерность общения с такими людьми. Когда еще к нам непосредственно обратится легенда?

Когда Старостины на экране, рецензировать, избегая превосходных степеней, попросту невозможно. Зато, когда они уходят из кадра и авторская интонация вдруг иссякает, начинаешь сразу горько иронизировать, что Старостины не подчинились времени, но регламенту фильма (надеюсь, что не съемки, которая, хочется верить, была шире и осталась впрок) вынуждены подчиниться, а зачем, собственно говоря? Правда, заметив, что до сих пор не понимаю, как можно было утратить в такой ситуации авторство, конечно же, прикидываюсь упавшим с Луны. Понимаю: надо было вместить в фильм как можно больше известных лиц, как можно больше разнообразной информации, памятуя про юбилейную дату — пятидесятилетие «Спартака».

Но почему бы в таком случае не помечтать о спартаковском характере в режиссуре? О риске — хотя бы риске не соблюсти протокол?

И ведь что получилось: покинули экран Старостины, прекратилась магия, свелось к минимуму участие всех других, в общем, достойных отдельного к себе интереса людей, поставленных в данном контексте в невыгодное для них сопоставление. Ведь как это выглядело: покидали экран Старостины — и немедленно начиналась вежливая толкотня, в которой затоптали авторскую интонацию, и поспешные реверансы то старому, то новому в жизни «Спартака».

И такая прекрасная режиссерская находка, как ставший бы при иной расстановке сил пластическим рефреном кадр, где стриженный под нулевку мальчик в длинных трусах и спартаковской майке бежит на одном из этапов эстафеты по Садовому кольцу военного сорок второго года, не рож-

Нет, пожалуй, сейчас в спорте людей современнее братьев Старостиных — их несомненная современность обеспечена рыцарской верностью первоосновам.

дает, по-моему, максимально возможный эффект — не приводит к эмоциональному знаменателю, а в большей степени дает нам представление о профессиональном классе режиссуры. Но метафору, может быть, и не стоит использовать на курьерской роли, если равноценных ей в стилевой тональности метафор в фильме больше нет. И представляю, как можно и переспросить, перепроверить себя потом: а был ли мальчик?

Старостины же точно были — вот эффект развернутой в сюжете метафоры самого факта — и это незабываемо. И за это всем работавшим над фильмом спасибо.

Своих Старостиных — вот вам лишний пример незаменимости иных фигур в спортивной истории — так не хватило фильму «Футбол нашего детства». В фильме есть и знаменитые спортсмены и не менее примечательные болельщики, но взаимоотношения между ними в сюжет не совсем сложились. Отчего и огорчаешься особенно (не только в связи с фильмом, конечно) отсутствию в сороковых годах братьев Старостиных, способных от своего имени сказать и о болельщике, и о футболисте.

В удаче некоторых принципиальных для картины эпизодов видишь, что и авторство времени авторами ленты ощущалось, и своей личной причастностью к этому времени они дорожили. И знали главное: что камерный вариант экранного повествования таит в себе масштаб, достигаемый энергией концентрации, а не добросовестной упаковкой всей расхожей информации.

Как хороша «сцена жен» и как особенно убедительна в роли «футбольной жены» красавица актриса, супруга знаменитого динамовского форварда и столь же почитаемого теперь тренера «Спартака» Константина Бескова, известная спортивной Москве не менее других столичных «звезд» Валерия Николаевна,— ее импровизация о праздниках футбола сороковых годов среди наиболее памятных сценарных и режиссерских находок ленты. И не случайно эта вроде бы неожиданно, эстетически волево привнесенная в фильм женская сцена (тема?) органичнее в нем, чем обязательная «народная», где раскованность, словоохотливость болельщиков-«фанатов», при всей ее несомненной узнаваемости, не несет особой новизны.

В сцене же с Лерой (и к женам футбольных знаменитостей в ту пору, да и в нынешнюю, если бы только знали по имени, обращались бы, обращались мысленно, конечно, с подкупающей фамильярностью) выразилось очень важное, что хотелось сказать авторам фильма о футболе. Это же, видимо, намеревались и авторы картины про «Спартак» высказать, когда снимали в кафе «Националь» вместе с Андреем Старостиным Евгения Симонова. Пожалуй, оба эти слова вместе следовало заключить в кавычки — «кафе «Националь», потому что для пришедшего на экран времени это было понятие, связанное с литературной Москвой. О нем наверняка написал бы Гиляровский как о московской «Ротонде», где за одним, быть может, именно за этим снятым в фильме столиком, вместе с братьями Старостиными сиживал Юрий Олеша, и они говорили и о литературе, и о футболе. И оно, это кафе, сохранилось в своем времени приметой этого времени. Но поскольку рас-

В алгебре сегодняшнего восприятия большого спорта отношение к футболу тех из нас, кто застал футбол сороковых или еще более ранних его годов, наверное, продолжает оставаться арифметикой. Только для чувства, может быть, этого и достаточно, думаешь, глядя на Вадима Синявского.

сказать о том, чем являлся «Националь» для творческой атмосферы довоенных и послевоенных лет, в картине не удалось (не получилось? не легло? не хватило места?), сцена не прозвучала, как могла бы.

А благодаря «женской сцене» создателям «Футбола нашего детства» удалось провести тонкую мысль об элитарности массового футбольного зрелища, элитарности повального увлечения футболом. Элита подразумевается миллионная, многомиллионная. Впрочем, я лишь повторяю, применяя к футболу, образ-пожелание Андрея Вознесенского видеть в поэтической элите, в элите ревнителей поэзии целый народ.

Отлично сочинена и поставлена сцена, где немногие из живущих ныне ветеранов знаменитого матча ЦДКА и «Динамо» в конце сезона сорок восьмого года снова идут, словно на игру, к центру динамовского поля. Мне кажется, что здесь, в этой сцене, генерировалась авторская интонация, раз уж «макаровские» дворы в фильме представлены лишь фоном для рассказчиков. Авторские права футбола в таких сценах соблюдались по мере сил, оттого-то и правота создателей фильма подавляющим большинством зрителей была признана — я, по крайней мере, не встречал людей, которым бы фильм «Футбол нашего детства» не пришелся по душе.

Что же мне так... ну не буду преувеличивать насчет «больно» и даже «грустно», но отчасти все же грустно. Отчего, а? Может быть, от воспоминаний, затронутых фильмом? Но тогда это только в пользу фильма говорит. А если продолжить лермонтовскую строфу: «Жду ль чего? Жалею ли...» Если продолжить, то — да, несомненно: жду...

Вот на жду, наверное, и остановимся? Ожидание ведь и критическим заметкам придает определенный оптимизм. Жду до сих пор не снятого фильма, где вместо сплошь ностальгического «как же было все тогда хорошо» прорисовалось отчетливое: что было тогда крупнее и — утрачено? И что появилось, пока незамеченное нами, или появится в новом и неожиданном качестве и тоже ждет соответственного кинотолкования, не сразу претендующего на легенду или миф, но в дальнейшем-то кто знает, как все повернется на круглой, хотя и несколько сплюснутой, подобно мячу после удара, земле?

Жалко, что натура, подходящая для съемок, упущена — когда перед Московской Олимпиадой реконструировали динамовский стадион. Исчезли привычные символы тех лет, вроде разобранных по кирпичику билетных касс, встроенных в старую ограду, смотревших строго на нашу рвущуюся к футболу толпу окошечками-бойницами, и возникали сквозь воспоминания контуры новых конструкций, вот бы на какой панораме прозвучал комментарий о модификации одного из самых жизнестойких мифов XX века или о чем-то подобном, романтическом и земном.

Но так и остается незаказанный комментарий еще одним внутренним монологом, из которого и почерпнул я кое-что для отзыва о разбередивших меня фильмах, с единственным желанием продолжить затеянный экраном разговор.

Геннадий МАСЛОВСКИЙ

Куравлев — это серьезно

Портреты

25 лет (в прошлом году была эта круглая дата) Леонид Куравлев появлялся на экране беспрерывно. Может даже показаться, что он неразборчив — готов играть все, что предложат, не особенно заботясь о том, как складывается его творческий облик в целом. Облик размыт, засорен массой каких-то необязательных или вообще невразумительных ролей.

Но у Куравлева особый, не занятый больше никем, освоенный им досконально участок искусства. Кино редко, очень редко заглядывает на эту территорию, но как заглянет, то всякий раз не минует встречи с Куравлевым.

«Пропуск» на эту территорию, по-моему, дал актеру Степан Воеводин из фильма «Ваш сын и брат».

Набросан он эскизно, но и в эскизе порой видна суть характера.

Вероятно, В. Шукшину в этом фильме важнее были не отдельные характеры, а система персонажей: показать, какие разные четверо братьев Воеводиных, соотнести их с Воеводиным-старшим и отчасти с матерью и сестрой. Это соотнесение, конечно, не сводилось в замысле к примитивной тенденции, по которой чем теснее персонаж связан с деревней, тем он здоровее, надежней, лучше,— здесь все, вероятно, должно было решаться сложнее. Но не решилось. К тому же братья Степана оказались на экране удивительно бледными, малоинтересными. И если бы не великолепная актерская работа В. Санаева, фильм бы просто иссяк в первой трети — с исчезновением Степана.

Степан Воеводин выламывается из задуманной системы образов. Отношение авторов и, следовательно, зрителей к Степану не определяется однозначно тем, насколько он верен родной Катуни.

Вроде и верен сверх меры: не утерпел трех месяцев до срока, убежал из тюрьмы, чтобы подышать родным воздухом, — а там можно и еще два года выдержать. И уж коль такая тяга, то и отношение к родному дому должно быть превосходное.

Но восторга Степан не вызывает. Сочувствие, жалость — да. Сострадание. И страдание.

Отец рад возвращению Степана и верит досрочному его освобождению, не подозревает обмана — а все же как-то не чувствуется в нем ликования сбывшейся мечты, нет вздоха облегчения, и забота не исчезает из его усталого взгляда: нет на Степана надежды. Не глядит отец на него влюбленными глазами, как на своего младшего, как на подлинную опору.

Уж кто безоговорочно и безгранично радуется Степану — так это сестра Нюрка. Восторг и преданность горят в ее счастливых глазах, и даже немота ее кажется в этом эпизоде благом, потому что словом, наверное, невозможно выразить счастье, какое вдохновенно рвется из каждого ее движения. Но и страшное, болью режущее страдание нельзя, кажется, выразить глубже, чем в тот момент, когда Нюрка узнает правду. Здесь и сострадание к брату, и страдание за него, из-за него.

Тем и интересен Степан Воеводин, что сложен, и сложен мучительно — для себя и для других.

Есть в нем широта и удаль, есть сила и добродушие, он честен, несмотря на то, что осужден, а теперь и еще строже будет наказан. Но не зря напомнили нам в фильме песню про бродягу с его «глухой, неведомой тропою»: поется она народом с сочувствием и состраданием к человеку, выломившемуся из обыденной, простой и прочной жизни. Скорее всего и у отца к Степану именно такое отношение, как к тому бродяге — как к человеку, достойному и жалости, и сочувствия, но все же отчужденному — характером или судьбой. Нет в Степане той основательной, прочной, терпеливой, мудрой, спокойной силы, которой держится и живет в трудах и недостатках Катунь. А есть сила вихревая, шальная, неразумная, которая тоже Катунью рождена, да только от ее поверхностных, верхушечных, переменчивых стихий.

Степан Воеводин — и загадка, и боль, и упрек Катуни: значит, не так уж он праведен ее, Катуни, уклад, если рождает Степанов. Ведь он вовсе не там, вдали стал таким — нет, Степан отсюда произошел и сюда же стремится. Но и стремление это переменчиво изначально: увидеть, чтобы уйти, вдохнуть, чтобы была возможность выдержать разлуку.

— Сны замучили,— объясняет Степан свой странный поступок.

Можно не сомневаться, что снилось Степану: родная деревня, река, близкие, свои. Корни в нем заговорили — крепкие, деревенские, отцовские и всех предков без счета, забытых или даже незнакомых. Причастность этим корням, неотрывность от них обеспечивают Степану авторское участие. Да и все окружающие ему сочувствуют, жалеют, не пеняют его за прошлую провинность, которая привела его к суду. Милиционер ругает его за побег, но сочувственно, скорее удивляясь, чем осуждая:

— Не может быть, чтобы были на свете такие придурки. А ведь по лицу не скажешь, что дурак.

«Дурак» — слово найдено. Степан — ненормальный, переступивший границу привычной, обычной, обыденной жизни и вынужденный идти «глухой, неведомой тропою», несчастный, как издавна называли их на Руси, по свидетельству Ф. М. Достоевского[1], с сочувствием, сожалением и состраданием.

Варианты этого человеческого типа, наивного, а иногда и лукавого, бесхитростного, а когда и изворотливого, всегда бескорыстного и всегда выбивающегося из общего хода нормальной жизни, в его попытках либо приспособиться к обстоятельствам, или противостоять им — вот сфера, которой наиболее полно отвечают внутренний строй и актерские средства Леонида Куравлева.

Критика подметила это с первых появлений актера на экране. Отсылки

---

[1] См. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 21. Л., 1980, с. 17—18.

к Иванушке-дурачку, бесхитростному, но всепобеждающему, были столь настойчивы, что автор портрета Л. Куравлева в сборнике «Актеры советского кино» счел необходимым защитить своего героя от однобокости трактовки его творческой сути[2].

Действительно, уже с появлением Степана Воеводина стало ясно, что одними сказочными мотивами суть созданных Куравлевым характеров не исчерпывается, хотя и включает их в себя. Характер Степана замешен круче, чем характер Пашки из фильма «Живет такой парень», который на вопрос, что толкнуло его на героический поступок, искренне отвечал: «Дурость». Но то была иная дурость — легкая, веселая, добрая. А эта Степанова,— больная, мучительная, чреватая бедой.

И как разительно отличен Куравлев — Воеводин от Куравлева — Колокольникова — тоном, ритмом, пластикой, внутренней наполненностью.

Степан появляется на экране легкой походкой: несет его по родной земле, так что и не чувствует он ног под собой. Но тяжелеет он на глазах уже при встрече с отцом, а дальше все резче движения, и вот он дурашливо ломается, выплескиваясь в песне, и почти падает, подкошенный, когда повисает на нем в отчаянии Нюрка. А Пашка — весь движение и свобода, и ими он распираем изнутри, энергия, не зная преград, рвется наружу.

И говор разный, и голос — у Пашки петушиные срывы проскакивают, у Степана — будто сорванная криком сиплость, а вместо балагурства — косноязычность, спонтанно взрываемая быстрым говором, так же внезапно обрывающимся, и сказано всегда меньше, чем собирался и мог.

И лица у них разные: одутловатое, серое, с болезненной скрытной ухмылкой не к месту и времени — у Степана. А Пашка, улыбчивый и хохотливый,— весь как на ладони, даже в моменты своих внутренних видений-фантазий открытый любому взору.

Степан Воеводин так и остался непроявленным до конца, лишь намеченным сильно и сложно. Как заявка на характер. Как проба на роль.

Так Куравлев его и сыграл.

И проба не пропала.

Хрипловатый, будто сорванный голос, ломаный ритм, блуждающая и остраненная усмешка Егора Прокудина — как ни парадоксально это может показаться на первый взгляд — идут от куравлевского Степана.

Впрочем, странного здесь нет.

Бесспорно, Степан — куравлевское творение. Но и шукшинское в такой же мере. И более того, как рассказал в своих воспоминаниях Л. Куравлев, он взял для Степана что-то и от самого Шукшина: его манера петь, например, целиком воспроизведена Куравлевым в фильме[3].

Шукшин, очевидно, долгое время видел в Куравлеве своего исполнителя — своего не только в смысле способности воплотить тот или иной замысел, но в смысле внутренней близости, более важной, чем простое исполнительское мастерство.

Не без горечи и угрызений совести рассказал Куравлев, как он не сумел оправдать надежды Шукшина, ушел от него на другие, показавшиеся тогда более значительными роли. Но важен в его рассказе момент, которым он объясняет свой грех: видимо, он первый предложил Шукшину самому сыграть то, что предназначалось для Куравлева, и тот последовал этому совету[4]. Эта «замена» произошла в фильме «Печки-лавочки», где можно проследить первоначальный, предназначенный для Куравлева замысел.

В Прокудине уже немыслимо увидеть никого, кроме самого Шукшина. Но эволюция воплощения замысла

---

[2] См. Соболев Р. Леонид Куравлев,— В сб.: «Актеры советского кино», вып. 7. М., 1971, с. 107, 113.

[3] См. Куравлев Л. Как березы...— В сб.: «О Шукшине. Экран и жизнь.» М., 1979, с. 228—229.

[4] Там же, с. 226—227.

«Начало». Аркадий

все же восходит к тем ролям, с которых начинались и Куравлев-актер, и Шукшин-автор.

В Степане Воеводине, может быть, впервые заявлена и эскизно набросана мысль, воплощенная в Егоре Прокудине: идея странной, роковой связи страдания и вины, зависимости и воли.

Как и Степан, Егор страданием очищен, хотя и не утешен, не вознесен, не оправдан. И Куравлев своего Степана не к оправданию ведет и не к чудачеству. К страданию. Непоказному, внутреннему, поразительному для него самого. Он ведь и не насторожен, но и не спокоен, и счастья-то не испытывает, и раскаяния в своем поступке не выказывает. Он скорее удивлен всем происходящим с ним. И милиционеру он про сны объясняет, не возражая, не доказывая свою правоту, а сам стараясь понять, почему они его замучили. Это ведь не объяснение, а только повод, заставляющий копаться в себе и выискивать причину. Степан в разговоре с земляками на самом деле *сам с собой* разговаривает, будто перебирает и отбрасывает все возможные объяснения своего поступка. Тяжело ли было сидеть? Нет, отвечает, там хорошо: кино два раза в неделю, лекции, артисты приезжают, людей интересных много. Дурацкий ответ, если воспринимать его впрямую. Нет, не потому сбежал, что тяжело было работать, не потому, что в карцер сажали («это для уркаганов, а нас редко»), не потому, что многие бегут (бегут не часто: смысла нет). Нет смысла бежать — убежденно отбрасывает он все объяснения.

«Прости мне, мать, за все мои поступки»,— истово поет он. Именно за все — и этот дурацкий текст песни не случаен, во всяком случае, Куравлев делает его внутренне осмысленным и чрезвычайно значимым. Потому что ничего объяснить не может, он только и в состоянии, что просить прощения — за все, за все поступки, не зная, какие правильные, какие дурные.

Пашкиными чудачествами Куравлев гордился: и простодушием, и бесхитростностью, и бахвальством. Они,

вероятно, когда-то станут мудрой хитростью, теркинским лукавством. Степановым поступком, безрассудным, но обнажающим душу удивительную, Куравлев восхищается, но и опасается его.

Здесь Куравлевым схвачена загадочность русского народного характера, которая все-таки не объяснена до конца ни Пушкиным, ни Некрасовым, ни Достоевским, ни Толстым и, поэтому-то, вероятно, необъяснима в принципе — иначе что же тогда за загадка? Вопрос только состоит в том, существует ли она. И тем более — существует ли в наш, как говорится, рационалистический век.

Кино должно быть благодарно Шукшину и Куравлеву, что и на экране, а не только в литературе они утвердили, что да, существует.

Степан родился на экране в то время, когда у автора его, видимо, не было еще сил раскрыть характер в различных проявлениях, ввергнуть в сложные ситуации — немало лет, книг и фильмов (и в том числе неосуществленный «Степан Разин») понадобилось Шукшину для рождения «Калины красной». В Степане Воеводине ему важно было если не исследовать этот тип, то хоть зафиксировать его, набросать. Ведь не напрасно так многозначно названа картина — «Ваш сын и брат».

●

В ретроспективе Пашка Колокольников смотрится иначе, чем при первом появлении, когда он покорил всех победительной своей энергией, яркой индивидуальностью, узнаваемостью. Критики, которые писали о фильме «Живет такой парень» позже, уже улавливали в герое и беспокоящие нотки, и его прилипчивость к отнюдь не лучшим образцам культуры, точнее, псевдокультуры, и нередкую бестактность, а порою и просто бесцеремонность. Все это есть в Пашке и было — и все же он до сих пор остается одним из самых привлекательных героев, и сегодня вызывая усмешку добрую и одобрительную.

Здесь Куравлев пропел свою тему высоко и чисто. Пашины поступки, странные даже для него самого (сам удивлен, почему горящую машину из бензосклада вывел), часто сердили и раздражали окружающих, но обстоятельства, в которых он жил, люди, которые его окружали, вели его дорогой верной.

Он сам не осознает свою зависимость от обстоятельств, но это-то, может быть, и есть его счастье.

Раздумывая, почему Шукшин позднее назвал фильм «Живет такой парень» «больно благополучным», К. Рудницкий тонко заметил: «Скорее всего, потому, что понимал уже: натуры, подобные Пашкиной, сталкиваясь с трезвой действительностью, обычно узнают, почем фунт лиха. Их столкновения с прозой жизни куда более болезненны...»[5].

Но, может быть, не прозвучи тема столь чисто, ее дальнейшие вариации были бы менее выразительны: здесь как в симфоническом произведении, мелодия развивается, варьируется, обогащается, но сперва должна появиться «сама по себе».

Мне кажется, Куравлеву удалось еще дважды полно и богато выразить эту тему — в фильмах «Афоня» и «Мы, нижеподписавшиеся...». И еще дважды — в небольших ролях: Степана в картине «Ваш сын и брат» и Аркадия в «Начале».

Вероятно, здесь совсем можно было соблазниться построением некоего красивого киноведческого сооружения, в котором три главные опоры перемежаются двумя контрфорсами маленьких ролей, тем более что они и хронологически чередуются. Но, во-первых, сооружение это — строение случайное, ни от чьей воли не зависимое. А во-вторых, у актера было еще столько главных и эпизодических ролей совсем другого уровня, материала, качества исполнения... И в-третьих, само строительство, к

[5] Рудницкий К. Проза и экран.— В сб. «О Шукшине. Экран и жизнь». М., 1979, с. 82.

«Ваш сын и брат». Степан Воеводин

счастью, еще далеко не закончено, и буквально каждая роль может оказаться столь значимым его элементом, что схема потеряет всякий смысл. Предвидя это, хочется сегодня попытаться обнаружить, где и в чем совпадают возможности актера и реальность кинопроцесса.

●

«Афоня» — может быть, самая грустная из всех «грустных комедий» Г. Данелия, а ее герой — в самом бедственном положении из всех. Герои Кикабидзе, Басилашвили, Леонова вызывают наше сочувствие и горький смех над самими собой, герой Куравлева — скорее трагичен. «Афоня» начинается как история плутоватого и пустоватого сантехника, безусловно узнаваемого, но на зрителя не проецирующегося. Но постепенно в зрительном зале все реже раздается смех, а к концу нам показывают, как изменился герой (вернее, как сумел изменить его актер) трюком почти аттракционным: он в самом деле не похож на фотографию в паспорте, и оскал улыбки, которую прилепляет Куравлев своему герою, только подчеркивает трагичность итога.

Вероятно, если бы эту роль играл другой актер, не прочитались бы мотивы из других фильмов, имеющиеся в «Афоне»: «видения», чрезвычайно похожие на те, что представляются Пашке Колокольникову; внезапная и необоримая необходимость, как у Степана Воеводина, вернуться в родную Борщовку; «колокольниковское» балагурство Афони, вроде выдуманной истории с племянником из деревни, который не может ждать, поскольку «трясет малютку», или его же «штучки», вроде остановки такси, чтобы прикурить у водителя, наконец, просто озорная отсылка к фильму «Начало», когда в «Афоне» говорят о некоей фельдшерице, которую зовут... Паша Строганова. Трудно теперь судить, насколько сознательны были эти переклички (кроме последней шутки). Но бесспорным кажется, что Куравлев здесь перетягивает фильм «на свою территорию».

Он играет свой тип простодушного

парня, открытого, бескорыстного, бесхитростного. Да, бесхитростного, несмотря на «штучки», да, бескорыстного, невзирая на то, что без зазрения совести пользуется своим положением,— но не стяжатель он, не грабитель, не выгоду для себя преследует, а скорее озорует. Озорство Афони, впрочем, небезобидно — он и груб, и бестактен, и нечувствителен к чужой беде. Обстоятельства, по которым безвольно и до времени беспечально плывет герой, меняют его так, что он перестает быть самим собой.

Особенность «Афони» состоит в том, что Куравлеву здесь дана была пока единственная возможность показать не за кадром, а на экране, как герой ощущает эту самопотерю, не результат, не последствия, а сам процесс.

Именно процесс — не одномоментный перелом (хотя здесь и есть его пластическая метафора — танец Афони в ресторане), а болезненные, почти судорожные метания героя, результат и даже направление которых непредсказуемы. Ведь перед нами не рефлексирующий герой, внезапно задумавшийся над своей жизнью,— стихийные, загадочные для него самого силы движут Афанасием, и он только предчувствует роковые последствия. Процесс осмысления в нем только-только начинается — но он, как и Степан, «думает действием», он должен куда-то бежать — в Борщовку, в Мурманск, Петрозаводск, Череповец...

В отличие от Степана, в развитие этого типа, Афанасий, может быть, лучше ощутил, что́ может значить для него другой человек. Рассказ о тетке, ожидавшей его, жившей этим ожиданием, письма от него себе писавшей, пережит Афанасием не столь бурно, трагически, как Степаном крайняя степень горя немой сестры. Но именно в этой тихой, не действенной, а задумчивой реакции, мудро найденной режиссером и актером,— больше надежды для героя. И еще и поэтому неожиданное появление в финале Кати органично: наивная, простодушная, доверчивая, чистая, она требует заботы и опеки, и доверия, и любви. И сулит возврат героя к себе самому: Катя — это как бы его собственный портрет, сходство с которым утрачено.

«Живет такой парень».
Рабочий момент. Слева — В. Шукшин

●

Аркадий из «Начала» словно для Куравлева написан: его герой. Он добр и доверчив, наивен и простодушен. Но совершенно безволен. Обстоятельства несут его от танцплощадки в Пашину квартиру, от Паши — к жене как бы без его, Аркадия, участия — все только по доброте и наивности. Он не зол, хотя и приносит зло, он сам несчастен, хотя и благополучен. Это, пожалуй, крайний и самый опасный для окружающих вариант куравлевского героя.

Его вырождение еще более подчеркивается тем, что Паша Строганова могла бы быть ему идеальной парой: жених и невеста, сделанные «из одного теста». Набор ингредиентов, оказывается, не определяет сути. Она формируется обстоятельствами и способностью им противостоять. Собственно это и выражает в кино Курав-

лев: не сам тип, не различные его варианты, а победу или поражение сущности близкого ему характера.

●

Хотя, по правде сказать, чаще Куравлеву приходится играть именно тип. Прораб Корнеев в фильме «Время, вперед!», Шура Балаганов в «Золотом теленке», Сердюк в фильме «Гори, гори, моя звезда», маленькие роли в «Мичмане Панине», «Карусели», «Старшей сестре».

Куравлев хорош в тех маленьких ролях, где ему приходится играть то, что дано натурой, когда он просто и естественно ее проявляет. В этом смысле он актер типажный, если иметь в виду тип характера, а не внешности.

Если режиссер обращается с этим натуральным богатством мудро (как А. Митта или М. Швейцер), Куравлев обогащает картину блеском природного самоцвета. Когда же пытаются усилить это скромное, но именно неприхотливостью ценное свечение, все теряется, и Куравлев натужно комикует, и видно, как самому ему при этом неудобно. Ну, скажем, в недавней картине «Самая обаятельная и привлекательная» или ранее в фильме «Берегите мужчин!».

Иначе дело обстоит у Куравлева с «чистой» комедией. Например, с комедиями Л. Гайдая. Он сыграл Жоржа Милославского в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» и главную роль в последней комедии Гайдая «Опасно для жизни».

Жорж Милославский сыгран лихо. Куравлев непрерывно в движении, в действии. Остановки редки и мимолетны, и в том, что они таковы,— спасение актера: он в основном «не фиксируется», зрителю некогда заглянуть ему в лицо и глаза, понять, что происходит у него внутри. В те редкие моменты, когда такая возможность есть, обнаруживается, что внутри ничего и не происходит. Можно сказать, таков жанр — все снаружи, не до нутра. Пусть — но жалко, что Куравлев старается работать в узких пределах сложившегося типажа: эдакий простодушный малый, по своей наивности попадающий в сложные положения, но благодаря находчивости эти обстоятельства побеждающий.

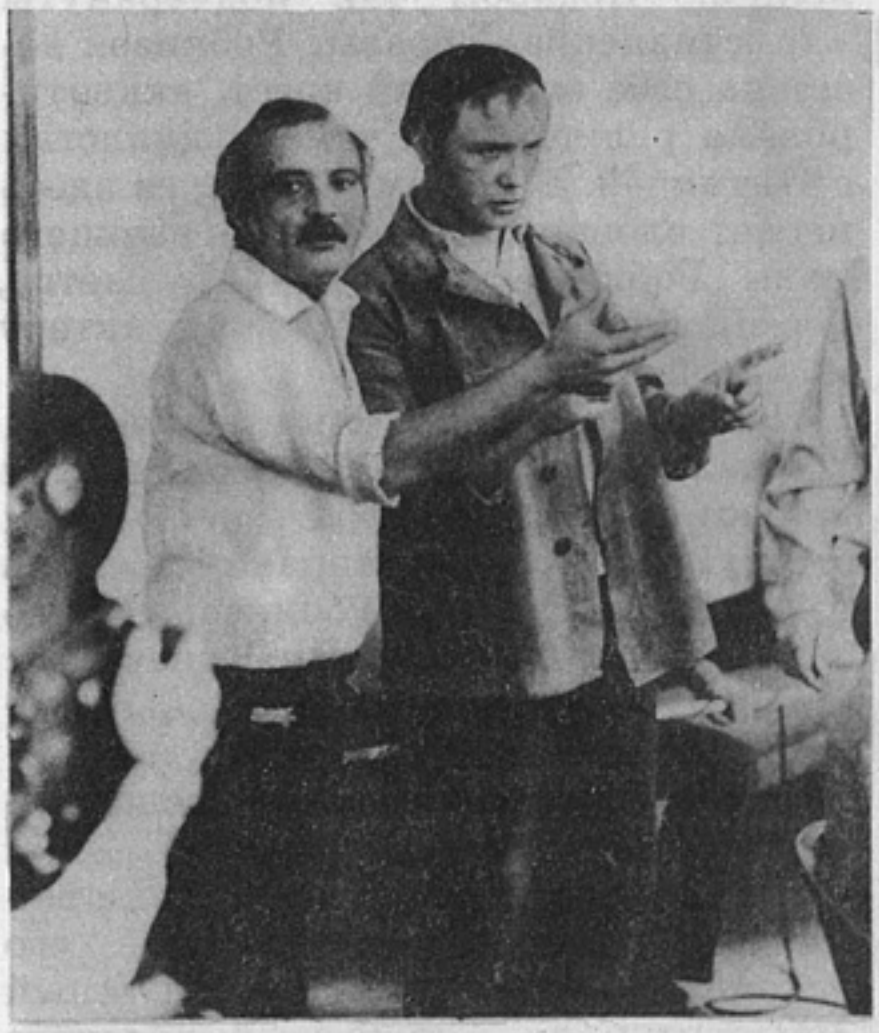
Легко представить себе в этой роли другого актера — скажем, Г. Вицина или Ю. Никулина, которые вообще-то ближе Л. Гайдаю. А уж что касается фильма «Опасно для жизни», здесь Куравлев, увы, просто во многом дублирует уже игранное ранее.

Опыт, мастерство, способности позволяют Куравлеву браться за все, что ему предлагают, и играть «на уровне», но уровень этот несоотносим с теми ролями, где Куравлева не может заменить никто.

Режиссер С. Говорухин совершил поступок смелый, пригласив Куравлева на главную роль в фильме «Жизнь и приключения Робинзона Крузо». Смелый, но трудно объяснимый с точки зрения художественного результата.

Своеобразия в роли нет, более того,

«Афоня».
Рабочий момент.
Слева — Г. Данелия



часто создается впечатление, что оно не было запланировано; что участие актера в съемках сложилось случайно: рассчитывали на кого-то, тот не сумел, а Куравлев заинтересовался, согласился и справился не хуже того, кто предполагался. Вот почему Куравлев здесь очень часто и на себя не похож: то напоминает А. Кузнецова, то вдруг К. Лаврова. К тому же закадровый текст от имени героя доверен другому исполнителю. Словом, актер и режиссер, кажется, задались целью сделать все, чтобы Куравлев на экране был неузнаваем — и немало в этом преуспели. Но лично мне трудно объяснить, зачем.

А между тем была здесь возможность интересной трактовки героя Дефо не как воплощения буржуазной предприимчивости, находчивости, рационалистического расчета, а как человека простодушного, но хитроумного, жизнерадостного и оптимистического — который благодаря своей бесхитростности выходит из безнадежных ситуаций. Но режиссер видел Робинзона по-своему: его скорее интересовал, так сказать, философский, моральный аспект взаимоотношения человека с природой, с Землей, со Вселенной. Недаром так подчеркнуты «христианские» образы: Робинзон несет на себе огромный крест, акцентирована религиозная тема в диалогах с Пятницей. В общем, Куравлев здесь играет словно бы Христа, играющего роль Робинзона,— тема, думается, бесконечно чуждая ему как актеру и как человеку.

Наверное, в плане биографическом Куравлев может быть доволен этой ролью: попробовал себя в необычном амплуа и, в общем, справился. Но в творческом смысле Робинзон Крузо ничего не принес в актив Куравлева: в искусстве удовлетворительный результат в зачет не идет.

Или вот фильм «Счет человеческий».

Куравлев здесь получил в руки материал, прямо отсылающий к его исконной типажности: простодушный «инспектор по моржам» с далекого Севера, веселый и открытый, импульсивный и «дурашливый», способный на поступки странные и даже крайние. К примеру, стреляет по самолету, защищая жизнь и благополучие ценных моржей.

Конфликт острый, материал интересный, партнеры хорошие, а картина, что называется, средняя. И провала у нее не было, и успеха тоже не пережила — *прошла* по экранам в буквальном смысле этого глагола...

Дело, мне кажется, в том, что в фильме произошла некая подмена. Это только поначалу конфликт как-то связан с характером инспектора Чаплыгина, далее он перебрасывается вовсе на иное. Оказывается, тут ситуация такова, что не летать над стойбищем моржей нельзя — иначе не будет обеспечен ледовой информацией Северный морской путь,— но и летать тоже нельзя — ценные «валютные» моржи уйдут. Конфликт здесь «объективирован», а характеры и типы играют роль подсобную. А главное — Чаплыгин — Куравлев здесь совершенно внутренне неподвижен: правота его сомнений не вызывает, вопрос может стоять лишь о мере ее проявления: обстреливать самолеты — не слишком ли? К концу картины выясняется, что герой меру знает: стрелял он холостыми.

Тогда и весь характер проецируется иначе: простодушный,да себе на уме, скорее прикидывается дурачком, хитрит, играет в эксцентричность. Вот он на важном заседании тихонько достает из вещмешка яичко, очищает его, запихивает в рот, прикрываясь ладошкой, жует, вызывая изумление наблюдательного представителя госарбитража. Дикарь, не знающий приличий? А между тем в большом городе чувствует себя уверенно, без провинциальных комплексов... Что-то не сходится.

Словом, прослеживая шаг за шагом поведение героя на экране, начинаешь подозревать, что авторы (и в их числе актер) скорее искали возможность наградить Чаплыгина чертами эксцентричности, чем пытались исследовать

его характер. Здесь понадобился типаж, представляемый Куравлевым, как и во многих маленьких ролях. Но оттого, что роль большая, ничего не изменилось: суть характера не открылась. И более того — обнаружилась его фальшь.

●

Экранизация пьесы А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...», осуществленная Т. Лиозновой на телевидении,— загадочная по жанру картина. Она периодически стремится предстать комедией, а ей это как-то не удается. Но парадокс в том, что это именно комедия, но совсем не та, за которую хочет себя выдать. Она подсовывает нам для видимости давно сработанные и уцененные уже «гэги», а на самом деле здесь комично, парадоксально более существенное. Характеры, которые оборачиваются неожиданной своей стороной. Положения, в которых персонажи вынуждены действовать не так, как предполагали. Здесь комедия положений хитроумно переплетена с комедией характеров. Но парадокс здесь еще глубже — характеры сталкиваются так, что приоткрывается их далеко не комическая — если не трагическая, то, по крайней мере, драматическая сторона.

Непритязательные «гэги» — скорее всего те неловкие гримасы, которые делает человек, случайно приоткрывший сокровенные стороны своей личности и этим смущенный. Так неловко гримасничает и неестественно монотонно покашливает Шиндин — Куравлев, когда сосед по купе на его глазах и даже с его подачи (!) нагло ухаживает за его женой Аллой Ивановной. Это, кстати, тоже не смешно, хотя, кажется, Куравлев и пытается нас смешить.

Вообще, вопреки утвердившемуся мнению, а может быть, и вопреки самооценке самого актера, я берусь утверждать, что Куравлев — актер отнюдь не комедийный.

Когда фильм «Живет такой парень» был отмечен по разряду комедии, его авторы (и Шукшин более всех) были этим жанровым определением весьма озадачены. «Афоня», как и другие фильмы Г. Данелия, недаром получил прочное парадоксальное определение «грустная комедия». «Начало» никто не решился назвать комедией. Да и «Золотого теленка» обвиняли в излишней серьезности...

Куравлев — актер серьезный. Такой серьезный, что трудно удержаться от смеха. И вовсе не тогда, когда он «смешит».

Безумно смешно, что здесь — в купейном вагоне поезда Москва — Хабаровск где-то между пунктом Куманево и пунктом Елино Леня Шиндин восклицает:

— У меня нет тайн ни от кого! Я всему миру могу рассказать свою жизнь! — и при этом не лжет он, не лукавит, а в самом деле чувствует возможность и необходимость этого исповедального, очистительного мига: все открыть, ничего не утаить, все отдать. Здесь, в узком коридоре, где время от времени мотает от стенки, за которой люди близкие, далекие и вовсе незнакомые, к стенке, за которой ноч-

«Опасно для жизни».
Спартак Молодцов

ная дорога; в этом переходном, неопределившемся и перманентно меняющемся пространстве и времени Леня Шиндин (главный диспетчер СМУ «Сельхозстрой», тридцати четырех лет, женат, один ребенок, русский, вероятно, партийный, образование среднее) ощущает, возможно, высшую точку своей жизни, за которой либо осуществление мечты, либо пропасть.

Все, что происходит в фильме «Мы, нижеподписавшиеся...», играет на Шиндина — таково умное строение картины. Это его схватка с обстоятельствами. Отчаянная, нелепая, дурацкая. Леня ошибается во всем — его план трещит по швам. Леня ошибается во всех — от собственной жены до фитюльки Семенова. Это не крах идеи закадрового персонажа Егорова, «Сухомлинского сельского строительства», — это личная драма Лени Шиндина.

Возможны и другие трактовки пьесы А. Гельмана, но эта, куравлевская, версия — именно такова: это крах «думающего дурака» (как он сам себя характеризует), и это его же победа. Именно потому, что Леня наивен, ненормален, несчастен, тайный противник его будет оправдываться перед ним; и жена не уйдет от него, хотя, когда заявляет о разводе, не шутит и не пугает; и явный противник предпочтет улизнуть и вернется, чтобы пообещать поддержку.

Леня терпит крах в те моменты, когда, кажется, вот-вот преодолеет обстоятельства. Но тут как раз обстоятельства и меняются, хотя совсем не так, как предполагал Шиндин. А победа — им еще не осмысленная, а возможно, и вовсе его пониманию недоступная,— приходит именно в тот момент, когда Шиндин переживает поражение.

●

Настоящие, подлинные актерские удачи Куравлева выстраиваются в ряд не по принципу эволюции. Они — варианты одного и того же типа, в чем-то сходные, во многом противоположные.

Куравлев воплотил в этом трудно поддающемся однозначным определениям типе невероятное сочетание амплуа: он и то, что всегда называлось «простак», он и трагик в самом высоком смысле слова — как человек, сталкивающийся с обстоятельствами, которые сильнее его.

Не Куравлевым открыто это странное и алогичное соединение. Корни его глубоки и серьезны — здесь впору вспомнить хотя бы Сервантеса, Диккенса, Гашека. Но, пожалуй, важнее, что это одна из великих традиций русской культуры: пушкинский Вырин, гоголевский Башмачкин, многие герои Достоевского (не только Макар Девушкин и Мечтатель, но и Лев Николаевич Мышкин — в той же мере).

В кино приоритет принадлежит гениальному Чаплину. Был у Куравлева и непосредственный предтеча — тип, созданный Петром Алейниковым.

Куравлев не открыл амплуа простака-трагика, но воплотил его оригинально, сильно, удивительно просто, не тужась сравняться с предшественниками, не нажимая на значительность — по-своему, по-куравлевски.

Вот почему это очень серьезно.

Этот актер сделал свое дело. Он состоялся как создатель типа — интереснейшего, бередящего душу, а значит, необходимого всем нам.

Главная его работа позади. И впереди. Говорю не для дежурного финального оптимизма. В наше ультрапрагматическое время позарез нужен куравлевский герой — наивный, простодушный, ненормальный — не такой, как все.

В сущности, этот герой — не что иное, как персонифицированная больная совесть. Больная собственной виной и нашей общей. Мучительно мятущаяся и возмущающая, смущающая нас. Из ряда вон выбившаяся и рвущая сердце сходством — если не с поступками нашими, то с порывами. До ужаса смешная и уморительно серьезная.

Валерий ПРИЁМЫХОВ

В ожидании конкуренции

Интервью ведет А. Киселев

Интервью «ИК»

Валерий Приёмыхов в фильме «Пацаны»

— Валерий Михайлович, большинство ваших работ — и сценарных и актерских — так или иначе связаны с молодежной темой. У вас особое пристрастие к этой тематике?

— Иногда мне кажется, что я был бы теперь счастливее, если бы не втянулся в эту пресловутую «молодежную тематику». Считал бы, как многие, что молодежь пошла не та, мы были лучше, и занимался чем-нибудь еще. Мало того, и сейчас хотел бы уйти от этой темы. Теоретически. Но уже не могу. Просто, раз окунувшись в этот омут проблем, выплыть из него не представляется возможным. Тема волнует, не отпускает. Хотя по-прежнему не могу сказать, что это именно моя тема.

— Значит, судьба виновата?

— Пожалуй, так. Многое в моей жизни определила встреча и работа с Динарой Асановой. Так получилось, что мой сценарий «Никудышная» был о девочке четырнадцати лет и о старике. Асановой сценарий понравился, и она взялась за постановку. Потом я стал играть в ее картинах.

Так начиналось наше содружество. Много работали, писали, говорили, и это было так, как у меня никогда больше не будет. Обычно режиссеры самолюбивы, все знают сами, не терпят советов. Но у нас получалось совершенно особенное сотрудничество, единоверие, которое нам помогало работать, думать, даже жить.

Динара Асанова стремилась оценивать все с точки зрения детства. Она была одержима таким подходом к действительности, всегда снимала «по-детски», даже взрослые фильмы. Для нее детство было системой ценностей, не подверженной девальвации. В любую работу она привносила этот взгляд, и «ориентация на детство» делала ее творчество незаурядным.

Во многом благодаря Асановой я стал заниматься молодежной тематикой, «трудными подростками»...

— А какие проблемы представляются вам сегодня определяющими для молодежной темы?

— Проблема отцов и детей. С ней, как и во всякое время, связаны наиболее острые вопросы и конфликты — социальные, психологические, нравственные. Беда в том, что наша, взрослая, точка зрения на эту проблему кажется нам не просто единственно верной, но и единственно возможной. Так уж складывается спор с молодым поколением, что ему слова не предоставляют. С его, поколения, точкой зрения мы, по сути, вообще не знакомы.

— Что вы вкладываете в это понятие — молодое поколение? Чем оно отличается, скажем, от вас?

— Я думаю, что в нашу жизнь входит «поколение благополучных». Это исторически закономерный процесс. Например, у меня дед жил еще до революции. А вот у этого, народившегося сейчас, поколения деды родились уже при Советской власти. Сегодня мы имеем дело с послереволюционным поколением, корни которого в обозримом прошлом не идут дальше 20-х годов. И что очень важно, поколение это начинало свою жизнь и продолжает жить в относительно благополучном, стабильном мире.

— Вы называете молодое поколение «благополучным», что мне представляется довольно спорным. В ваших собственных сценариях, в фильме «Пацаны» главными героями являются как раз «неблагополучные» подростки. Или вы считаете, что ваши герои — просто отклонение от нормы? Что значит «благополучные»? Не знающие голода? Живущие в относительном материальном достатке?

— Быть может, я не совсем точно выразился, но для моего поколения отсутствие голода и представлялось благополучием. Хотя я прекрасно понимаю, что сегодняшняя молодежь вовсе не считает себя «благополучным поколением».

— Молодежь не виновата, что на ее долю не досталось «минут роковых». А частенько ее обвиняют именно в этом — не голодали, в ватниках не ходили... Ну и что?

— Да я не обвиняю. Я как раз и хочу выявить те новые обстоятельства, в которых формируется поколение.

Сейчас важно понять: молодежь стала другая. Хуже, лучше — вообще не вопрос. Она просто другая. Но эта непохожесть на нас делает ее для немалого числа людей плохой: мол, они не так одеваются, слушают не ту музыку, не о том думают и не так себя ведут. И это приводит к внутренней раздвоенности в сознании молодого человека. Чувствуя себя вполне нравственным и порядочным в среде своих сверстников, он для «взрослого» мира изначально «отрицателен». А мы сильнее: у нас и телевидение, и радио, и газеты, деньги у нас, в конце концов. И, субсидируя то или иное произведение, мы требуем чего-то взамен. Мы, взрослые, слишком привыкли приказывать, а теперь слушать надо. Как говорят: «Вырастешь, тогда и вякать будешь, а пока слова тебе никто не давал!» Вероятно, молодежь должна получить право голоса. Иначе мы будем постоянно сталкиваться с различными неформальными группами — то есть с неудовлетворенной потребностью самовыражения, которая при отрицательном к ней отношении принимает действительно отрицательные, а иногда и устрашающие формы.

Я тоже в свое время носил клетчатые штаны, что в пятидесятые годы воспринималось чуть ли не как вызов обществу. Но подбритые виски, что пришли на смену клетчатым штанам, кажутся мне явлением более тревожным. Это часто не просто эпатаж, провокация, юношеское самоутверждение, а жестко, рационально обнаруживаемая агрессивность, нередко и откровенная озлобленность. Как же так, спрашивается. Заботимся, заботимся об этой молодежи, все дороги открыты, а они нос воротят. Да, воротят. Именно потому, что слишком много заботимся, а еще больше говорим об этой заботе, перекрывая на деле возможности для полноценного самостоятельного действия. И чем сильнее забота-давление на молодежь со стороны нашего «взросло-

го» мира, тем более неприемлемым он ей кажется.

— И вы решили защищать молодежь?

— Нет, дело не в защите. Все, что я могу,— это объективно отнестись к конфликту. А объективность для сорокалетнего человека начинается именно с некоего оправдания. По-настоящему же рассказать о молодежи и по-настоящему защитить молодежь может только она сама. Вернее, могла бы. Однако есть ли у нее для этого реальные возможности? Молодежное сознание, молодежная культура если и пробиваются каким-то образом на поверхность, то в такой заорганизованной нами, взрослыми, форме, в таком отредактированном виде, что о каком-либо самовыражении не может быть и речи.

К счастью, сейчас в этой области намечаются кое-какие позитивные тенденции. Телевидение организует новые молодежные программы, где дает молодежи возможность высказаться. Газеты постоянно обращаются и к молодежной теме, и к проблеме взаимоотношения поколений. Но этого мало. К тому же организаторами и программ, и «круглых столов» все равно становятся люди «постарше», и того «фронта» молодежной культуры, который был, скажем, в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов, пока не существует.

— Насколько я понимаю, «Милый, дорогой, любимый, единственный...» — это как раз и есть попытка исследовать молодое поколение и его конфликт с «взрослым» миром?

— Почти все фильмы Динары Асановой посвящены исследованию нашего молодого современника в разных его проявлениях. «Не болит голова у дятла» — один круг вопросов, «Ключ без права передачи» — другой, «Пацаны» — третий. О Динаре говорят, что она гладила молодежь по головке, на самом же деле она просто старалась понять молодых, оценить мир с их точки зрения.

«Милый, дорогой...» — довольно жестокий фильм. В нем конфликт поколений доведен до той критической точки, когда между поколениями нет ни понимания, ни хотя бы соприкосновения. Дело тут не в предвзятости взрослых: мой герой честно пытается понять и помочь, но у него ничего не получается. Нет контакта, как часто нет его и в жизни. К концу фильма герой уже непоправимо отделен от молодой героини, она для него неприемлема. И это не надуманная ситуация.

И сценарий, и фильм были точно адресованы двум возрастным группам — молодежи и сорокалетним, то есть участникам конфликта. Судя по письмам, которые мне присылают, по отчетам о дискуссиях по фильму, картина дошла до адресата.

— Вы говорите, что нет понимания, соприкосновения, конфликт неразрешим. Что же тогда дошло до адресата? В чем был смысл вашей работы? Не является ли она попыткой самоуспокоения: мол, пробую разобраться, но не получается, что ж поделаешь.

— В мои задачи не входило разрешение конфликта поколений. Мне вообще кажется, что у нас в кинематографе авторы и их герои разом все понимают и запросто решают. Я ставил перед собой более скромную задачу: объективно описать этот конфликт.

— При этом вы сыграли главного героя так, что он, пусть недоумевающий и растерянный, но, вне сомнения, человек нравственный, противостоит безответственной, взбалмошной девчонке.

— Это вопрос оценки. Мне трудно спорить. Но, по-моему, нам все же удалось повести более прямой и открытый разговор о поколении, чем это принято в нашем «молодежном кино». Удалось вывести абсолютно новый характер героини. О ней я слышу совершенно различные суждения. Одни говорят: «Какой ты характер замечательный показал! Такая любовь...» А другие: «Как здорово ты им дал! Вывел пером сатиры...» И это идет не от моей авторской нечеткости, а от

неоднозначности нового характера, который и в жизни-то еще вполне не определился. Он какой-то расплывчатый, в нем столько неожиданного, странного: преданность, любовь, которая оправдывает все, цинизм чудовищный.

У зрителей старшего поколения фильм «Милый, дорогой...» вызвал недоумение: «Ну как такая волчица вообще может существовать на белом свете? Семья недосмотрела? Школа недоработала? Дурная компания? Кто ее испортил?» А никто ее не портил. Молодежь смотрит и сразу понимает — это девочка из их компании.

— Видите, как получается: вы показываете обычную «девочку из их компании», а зрители постарше говорят: показали «волчицу». Вы сами-то к своей героине как относитесь? Вам она кажется хорошей?

— Да не подходит такое определение — плоха, хороша. Этот сценарий начался у меня с того, что я прочел в газете — в «Вечерней Москве», кажется, — заметку «Не оставляйте детей без присмотра!». Какой-то офицер милиции написал, что-де ай-ай-ай — молодые мамы оставляют коляски перед магазином, а этого делать нельзя, случай был: украла ребенка одна девчонка. Господи, ну о чем тут говорить? Конечно, детей красть нельзя. Этому никакого оправдания не может быть. В этом я героиню вовсе не оправдываю. Но я хочу сломать стереотипы, которыми мы привыкли мыслить. А то ведь для нас отрицательная характеристика героя начинается с майки, на которой написано «I love you», с сигареты в зубах и рваных джинсов.

— И все-таки ваша героиня «в рваных джинсах» — отрицательная, хотя готов поверить, что для вас суть не в джинсах, а в ее поступке.

— Нет — не отрицательная в привычном понимании. Тут все гораздо сложнее. Ведь героиня, отторгая законы взрослого мира, который, с ее точки зрения, погряз в рутине, пошлости и не способен воспринимать новое, не приемлет и моральных установлений, в этом взрослом мире существующих. Таким образом, ее поступок внеморален. Для нее действителен только один критерий — истинность собственного чувства. Во имя любви, высшей страсти можно пойти на все. Эмоциональный порыв оправдывает любое действие.

В конечном итоге героиня асоциальна в экстремистской проповеди собственного индивидуального права. Но тут возникает вечный вопрос: кто виноват? Они — «отрицательные» молодые или все-таки мы, блокирующие их естественное желание критически осмыслить наш «взрослый» опыт. Заметьте, что молодежь не желает принимать прежде всего то отрицательное, что есть в нашей жизни: ее конформизм, спокойную благоустроенность, готовность к компромиссам и часто проистекающую из этой готовности безнравственность. Но разве претензии молодых мы не встречаем часто в штыки, обрушивая на нашу смену потоки нравоучений? И вот тогда только летят за борт незыблемые нравственные законы, а все привычные формы социального действия обесцениваются, и стихийно утверждается мораль бездействия или же действия наперекор, экстремистский поступок.

— Ладно, оставим в покое «отрицательность», ее причины и следствия. Ну, а есть ли положительный герой «в рваных джинсах»?

— Сейчас на «Ленфильме» идут съемки фильма по моему новому сценарию «Взломщик». В нем я попытался описать современного положительного молодого героя. Он по-другому одевается, чем мы, слушает другую музыку, все немного по-другому, но он герой нашего времени. Возможно, этот фильм будет более убедительным доказательством, что критерий для меня не в облике, не в манере поведения, а в нравственном уровне личности.

— Как вы думаете, критерий «положительности» тождествен для молодежи и для старшего поколения?

— Видимо, нет. Со временем положительный герой меняется, каждое поколение вносит в это понятие что-то свое, от чего-то отказывается. Когда-то, к примеру, время продиктовало свой образ положительного героя — Павлик Морозов. Но теперь изменилось и время, и люди. Должны, наверное, появиться и новые герои. В этих условиях, конечно, хорошо было бы опереться на какой-то близкий, свой, позитивный пример. Молодому человеку нужно доказать, что его товарищ вовсе не подонок, раз носит модные штаны и майки. Молодой человек должен ощущать свой микросоциум полноценным, его компания тоже может быть хорошей, и он не должен страдать от того, что взрослым нравится джаз, а ему рок.

Мы довольно часто встречаемся и на экранах, и в книгах с молодым положительным героем, созданным автором старшего поколения. Это, как правило, эдакий пробивной, деловой, энергичный человек, которому дай только волю — он мир перевернет. Слов нет, такой герой, быть может, и положителен, но совсем не для теперешней молодежи. Молодежь, как мне кажется, стала гораздо скромнее, она вовсе не хочет любой ценой вырваться в начальники, общее настроение — нелюбовь к громким словам, неприязнь к фразерству. Я стараюсь поймать эти тенденции, выразить их.

— О чем будет ваш новый фильм?

— «Взломщик» — это детективная история, но главное в ней — проблема распада семейных связей. Мне самому очень близко это чувство родственных связей, которые необходимо сохранять, а теперь, возможно, и восстанавливать.

На художественном совете мне сказали, что сценарий хороший, только проблема немасштабна. Меня защищала Динара Асанова. Говорила, что она киргизка и, быть может, ничего не понимает, но у них в Киргизии еще сохранились эти семейные связи и традиции, но и там они начинают разрушаться, и для них это очень болезненный процесс. Распад семейных, кровных отношений — это трагедия, проблема покрупней многих других. Ребенка формирует в основном семья. Что об этом спорить? И если человек изменяет своей крови, если он не выполняет своих элементарных, природой данных обязательств, то о каком высоком общественном долге можно говорить? О каких высших обязательствах?

— Скажите, а почему вы все-таки занимаетесь кинематографом? Ваши сценарии достаточно литературны, легко читаются, да и стать, насколько я знаю, вы мечтали писателем...

— Потому что я очень люблю кинематограф и верю в него. Но я пишу еще и пьесы, и прозу.

А что касается молодежной темы, то кино для нее вообще самая оптимальная форма. Кино — искусство молодежное. Большинство зрителей — люди до тридцати лет. Мне кажется, что нашему кинематографу в целом нужна переориентация на молодежную аудиторию, иначе получается разрыв между зрителем и предлагаемыми ему картинами.

Приходится признать, что ни кинематограф, ни литература еще не открыли вот это нарождающееся сейчас поколение. Так, мое поколение не смогли в свое время открыть известные признанные писатели. Мы для них были чужими. Мы искали и находили себя на страницах журнала «Юность», в прозе молодых. К сожалению, сегодня это журнал постаревших молодых, так и не ставших взрослыми. Я со страхом и надеждой жду, что вот сейчас должны появиться новые выразители, ребята, которые смогут удовлетворить явную потребность молодежи познать себя.

— А вы не боитесь конкуренции с их стороны?

— Думаю, что рядом с ними я буду не конкурентоспособен. Но я не боюсь этого.

Переписка с читателями

Учиться понимать кино

В детстве интересно все — даже плохие фильмы. Но человек взрослеет.

Рост, изменения в кино идут по каким-то особым, отличным от человеческого роста законам. Иногда рост кино замедляется, иногда ускоряется. Бывает, что и не понять, куда растет кино: вверх или вниз. Особенно в последнее время. Это тревожит не только людей, профессионально причастных к киноискусству. Мы, зрители, тоже волнуемся.

Не знаю, отражают ли мои волнения настроение большинства зрителей, но многих — безусловно.

Сначала думал поделиться своими киновпечатлениями, написав статью, но, кажется, правдивее и точнее оставить эти зрительские заметки в виде дневниковых записей, которые я вел в течение двух месяцев.

●

В 1887 году Ги де Мопассан, размышляя о запросах читателя, составил следующий список требований:

«— Утешайте меня.
— Развлекайте меня.
— Дайте мне погрустить.
— Растрогайте меня.
— Дайте мне помечтать.
— Рассмешите меня.
— Нагоните на меня страх.
— Заставьте меня плакать.
— Заставьте меня думать».

За прошедшие почти сто лет разве что требования в этом списке поменялись местами.

Почему же сегодня первое требование уступило место второму? Легче стала жизнь? Не совсем так — лучше стали условия жизни. Что означает настойчивое стремление кинозрителей к развлекательному кинематографу? Может, это реакция на чрезмерную дозу моралистики нашего кино? Или следствие влияния западного кинематографа?

Пусть разбираются критики. А какая польза зрителю от развернутой в печати полемики? Лучше станут развлекательные фильмы? А только ли этого хочет зритель? Ясно одно: существует атмосфера недовольства и взаимного недоверия. Зрители недовольны авторами, авторы — зрителями, критики — теми и другими, критиками недоволен никто. Может быть, я сгустил краски?

Проблема развлекательного фильма, интересующая в последнее время всех,— на самом деле лишь составляющая одного давнего и противоречивого вопроса — вопроса о непростых взаимоотношениях искусства и зрителя. Только в кино все противоречия обострились до крайности.

Чем объяснить причину успеха книги, спектакля, пьесы? Тем, что зрителю или читателю интересно. Но ведь интересы различны!

В прошлом веке один великий писатель жаловался другому, что далеко не все понимают то, что пишется в книгах. Другой ответил, что истинно великие произведения интересны и нравятся всем. «Да,— ответил первый,— но по разным причинам».

Кратчайший путь к зрительскому успеху редко совпадает с дорогой

большого искусства. Кто виноват? Зритель? И он тоже.

До недавнего времени серость многих фильмов, прикрывавшихся идейным содержанием или актуальной темой, оправдывалась противостоянием западной культуре: там коммерция, у нас — идейность. И наводняли экраны сотни «некоммерческих» фильмов.

А разве «Чапаев» или «Потемкин» были некоммерческими фильмами?

Теперь ситуация изменилась. Изменилась радикально: зрительский успех планируется на уровне сценария!

Кино — кентавр. У него живая голова и механическое тело. Иногда тело пожирает собственную голову.

●

«Город невест» режиссера Л. Марягина — старая песенка на производственную тему с «кассовым уклоном». Новая аранжировка, перестановка привычных акцентов, популярные актеры. А зритель зевает. И не спасает О. Табаков.

●

В «Советской культуре» прочел статью А. Максимова «О победителях и побежденных». Исчерпывающая характеристика сегодняшнего театра, вполне приложимая и к кино:

«...Драматург, особенно молодой, знает, как написать пьесу, чтобы ее поставили, режиссер знает, как ее поставить, чтобы его похвалили, актер знает, как играть, чтобы понравиться зрителю. В результате зритель знает, что он увидит».

Порочный круг угодничества. Все знают, как заинтересовать других — неинтересно никому!

●

«Не ходите, девки замуж!» режиссера Е. Герасимова. Та же «проблема женихов», что и в «Городе невест», только более прямолинейно и с претензией на комедийность. Есть даже Валерий Леонтьев, на которого набрасывается толпа поклонниц. Если зрители и смеялись, то благодаря актерам. Хороший актер для такого фильма подобен спасательному кругу.

●

«Искусство создает жизнь человеческой души. Жизнь современного человека, его идеи мы призваны передать на сцене. Театр не должен подделываться под своего зрителя, нет, он должен вести своего зрителя ввысь, по ступеням большой лестницы» (К. С. Станиславский).

Сказано ясно, но... слишком часто искусство служило развлечением, слишком часто на вершине длинной лестницы оказывался тучный, ленивый зритель, к которому карабкалось снизу тощее от недоедания, но строптивое искусство. Господин отталкивал его пухлой рукой и требовал лакея порасторопнее и поуступчивей. И такой всегда находился.

●

«Мой друг Иван Лапшин» Алексея Германа — настоящее кино, здорово!

Показали на нескольких сеансах в малом зале центрального кинотеатра «Победа».

Удивительная растворенность, ненавязчивость фабулы, отсутствие привычной жирной линии, обозначающей границу жанра. Как этого не хватало: среди «производственных», «молодежных», грустно-комедийных, приключенческих и прочих типов кинолент — подлинность, правда.

В большом зале демонстрировался фильм с зазывным названием «Во времена волчьих законов». Очередь была туда. А «Лапшин» шел под рубрикой дискуссионного фильма. И в рекламе — ни слова о том, что в главной роли наш, новосибирский актер Андрей Болтнев.

●

Кендзабуро Оэ уподоблял рассказ прошлого века петуху с переливающимся оперением, а нашего века — общипанной курице. Те, кто уходил с «Лапшина», видимо, ожидали увидеть традиционного петуха, а им пока-

зали курицу, да еще общипанную, вроде бы и на курицу непохожую. И тем не менее это была та самая курица, которая давно сменила петуха.

До каких пор читатель, зритель, одним словом, потребитель искусства будет плестись в хвосте? До каких пор прием, шаблон, способ изображения, привычный и традиционный, будет почитаться фетишем, а отклонение от канонов — приравниваться к преступлению!

●

Соотношение любителей кино с остальными примерно «фифти-фифти». Я не за то, чтобы равенство нарушалось в пользу любителей кино. Пусть любят не кино, а литературу, театр или футбол и музыку (как Шостакович, например). Но жалко, если только футбол. Жалко обделенных.

Впрочем, киноискусством интересуются многие. Но любят ли? Ведь не бывает настоящей любви без взаимопонимания. Именно об этом говорил Пикассо хозяину кафе, который признался, что не понимает одну из его картин. «Вы понимаете по-китайски?» — спросил художник. «Нет»,— ответил тот. «Этому надо учиться!»

Как много еще людей идет в кино, как в ресторан: «Официант, обслужите!» Когда, наконец, поймут, что там — самообслуживание.

Почему для того, чтобы научиться считать, человек учит наизусть таблицу умножения, а, отправляясь в кино, не запасается даже обычной догадливостью? Откуда эта пассивность? Слышишь иногда что-нибудь вроде такого: «Жалко — убили, а ведь спрятаться мог...» Чтобы судить об искусстве, недостаточно обычного житейского опыта. Этому надо учиться!

С радостью читал в «Искусстве кино» о преподавании киноискусства в школе. Жалко, что пока это делают лишь энтузиасты. Ведь элементарного не знают школьники: путают Эйнштейна с Эйзенштейном и «Ивана Грозного» с «Иваном Васильевичем».

Почему до сих пор кино в школе на положении Золушки? Дети даже не слышали о фильмах, на которых воспитывались их родители. А на чем воспитываются они? На «Танцоре диско»? Под патиной времени, которой покрываются лучшие картины прошлых лет, есть то, чего так не хватает многим современным. А новые зрители часто не хотят и не умеют проникать вглубь, их взгляд скользит по поверхности, замечая каждую шероховатость и трещину. Это не пустые слова. Это действительно так: на демонстрации «Ивана Грозного» шестнадцатилетние юноши и девушки смеялись!

В школе изучают много такого, что совершенно или почти не пригодится в жизни, и не учат искусству. Не рисованию или пению, а искусству, его пониманию. Представление о молекулах не заменит представления о жизни человеческой души.

●

Много в кино ширпотреба, прикрывающегося насущными темами и лозунгами и не заслуживающего газетной строчки. А хорошему художнику трудно поставить фильм.

В статье А. Германа, посвященной Константину Симонову, в «Советской культуре» поразило признание режиссера: чтобы получить возможность экранизировать повесть отца «Лапшин», ему, снявшему уже «Двадцать дней без войны», понадобилась помощь самого Симонова! Хватит ли Симоновых на всех?

●

Статья режиссера К. Шахназарова «Есть ли дебюты в «Дебюте»?» в «Советской культуре» объясняет безликость и усредненность кинодебютов последних лет тем, что молодым сложно пробиться к самостоятельной постановке.

Бюрократический аппарат, которым обросло искусство, тормозит его развитие. Но, как ни сложен путь к экрану, изрядно повзрослевший молодой режиссер все-таки добирается до него. И что же мы видим?

Видим мастерство. Видим знания. Даже свой почерк. Но все это наживное: можно и руку набить, и актеров пригласить популярных, и важные темы затронуть. Все это пустоты не прикроет. О своем, насущном, наболевшем редко кто решается заговорить.

Сейчас такое время, так много всего вокруг, и человек теряется, растворяется, забывает себя. Вернуть человеку самого себя, удовлетворить его интерес к себе. Не подменять жизнь проблемами даже важными. Обращаться к сердцу, а не к любопытству. Человеку в конечном итоге интересно только одно — другой человек.

●

Шиллер задолго до Станиславского высказал мнение по вопросу «театр — зритель», на первый взгляд диаметрально противоположное мнению Станиславского: «Пока публика не возвысится до своего театра, едва ли театр сможет возвысить свою публику». Кто прав? Правы оба.

●

В пылу дискуссии, пытаясь встать над ситуацией, К. Щербаков написал на страницах «ИК»: «Предъявлять претензии зрителям — занятие пустое, обвинять миллионы в неразвитости художественного вкуса — не только неплодотворно, а смехотворно».

Предъявлять претензии зрителю не только можно — нужно. И магические цифры проката, завораживающие защитников зрелищного фильма, в частности «Пиратов XX века», истину отражают неточно. Было бы поучительно выяснить другое: какому количеству зрителей этот фильм не понравился и по какой причине. Примитивность и пустота так называемого «зрелищного фильма» заставляют зрителя забыть о нем через десять минут после выхода из кинотеатра. Разве «Летят журавли» и «Гамлет» не зрелищные фильмы? Откуда такая забота о том, чтобы зритель, не дай бог, не перенапрягся? Фильм, снятый в расчете на зрелищность, никогда выше нее не поднимется.

●

Есть ведь хорошие, удачные фильмы. Есть, но они захлебываются в море ширпотреба. Снимать меньше? Или снимать лучше?

Иногда, чтобы нагляднее представить себе успехи современного кино, воображаю: что если бы кинозритель 20-х годов увидел наши широкоформатноцветостереофильмы? Обалдел бы? Безусловно. Вопрос — от чего. Многое бы он просто не понял: разный уровень представлений, разные правила игры. Каждая эпоха воспитывает своего зрителя. Зритель елизаветинского театра не принял бы Питера Брука, но открытия Пикассо не умаляют достижений Леонардо.

Кино шагнуло на иную ступень, и не так просто определить — выше или ниже. Ступени в искусстве располагаются не так, как на лестнице, по которой мы поднимаемся к себе домой. Иначе.

●

В «Советской культуре» опубликовано письмо восемнадцатилетнего новосибирца Бориса Заварова «Зачем такие фильмы?». Возмущен убогостью фильма «Анжелика в гневе» и его повсеместной демонстрацией. На злобу дня. Но в этом ли злоба? Причину высокой посещаемости фильма он объясняет тем, что «молодые соскучились по яркому, зрелищному фильму».

А может быть, молодые просто не умеют, не научены смотреть менее «яркие», но не менее зрелищные ленты. Если зрители воспитаны на «Танцоре диско» и ему подобных, их трудно упрекать в непонимании «Лапшина». А ведь этот фильм — еще и потрясающее зрелище.

●

Представляю такой эксперимент: в кинотеатрах демонстрируются только «трудные фильмы». Не всякий зритель пойдет, и уходить из зала бу-

дут. Один раз уйдут, другой, третий. А на десятый задумаются.

Другая ситуация: показывают только «развлекаловку». Зритель приходит в кинотеатр и «кайфует», прокатчики, естественно, тоже. Всем хорошо. Но в один прекрасный день контролер увидит во рту зрителя соску.

Такой эксперимент — утопия. И продолжают зрители уходить с «трудных фильмов» и возмущаться примитивностью развлекательных.

Кто пойдет на фильм с таким названием — «Слесари в саду»? Изменим первое слово — «Демоны в саду». Выстраивается очередь. Идущие в кино ничего о фильме не знают, он для большинства — кот в мешке. Выбирают по названию, стране, киноактерам.

В длинной воскресной очереди в кассу за моей спиной — диалог:

— Простоим дольше.

— Что за демоны, в каком саду? Хорошо, если не в детском.

— Смотрел один, наш: «У призраков в плену». Зря время потратил, мура.

Идут на демонов, призраков. Неистребимое желание человека увидеть то, чего нет. Какое доверчивое, отзывчивое существо — зритель. Он готов поверить в то, что ему покажут на экране: рождение, жизнь, смерть, любовь, вражду, невероятные приключения. И как редко заслуживает доверия то, что он видит. «Как в кино» — это что-то вроде насмешки.

●

Новосибирский кинопрокат оказал плохую услугу фильму «И на камнях растут деревья»: почти одновременно с ним пустили «Викингов». Недостатки обоих фильмов при сопоставлении видны отчетливее. Фильм С. Ростоцкого — в общем-то для подростков, но на него толпами шли взрослые. Вместо одной он демонстрировался три недели — явный прокатный успех. Но неужели это то самое зрелище, о котором мечтал мой земляк Б. Заваров?

Чтобы захватить зрителя любовной историей, дорогостоящие декорации не нужны. А фильм «И на камнях растут деревья» снят ради зрелища и антуража. Тут не фон для действующих лиц, а действующие лица для фона.

Может ли «зрелищный» фильм вообще подняться до высот настоящего искусства?

Даже те, кому ровным счетом ничего не понятно, могут, открыв рот, смотреть фильмы Феллини: чисто зрелищная, изобразительная сторона его картин завораживает. Но в том-то и дело, что кроме этой «стороны» в его фильмах очень много «других сторон», которые придают картинам Феллини потрясающую глубину, многомерность.

У любого так называемого «зрелищного» фильма есть существенный недостаток: фильм плоский, в нем только два измерения — высота и ширина экрана.

●

Совершается преступление, рекой льется кровь, замышляются новые злодеяния, а зритель чувствует себя в безопасности. Он ужасается и доволен: все это происходит не с ним. Кино дарит зрителю возможность пережить самые разнообразные чувства и ощущения, в кинозале самый невзрачный и затюканный «мэнээс» чувствует себя этаким Бельмондо, самая незаметная и непривлекательная — самой обаятельной и привлекательной. Диапазон иллюзий, которые дарит кино, неисчерпаем!

Сила иллюзии, создаваемой на экране, такова, что может заставить смеяться или плакать человека помимо его воли. Но чаще нас стараются просто занять, еще чаще это не удается. И уж совсем редко кино трогает, заставляет переживать, думать.

«Развлекаловка» — термин новомодный, но само явление — с бородой. Время не внесло, как ни странно, особой ясности в этот вопрос. Еще в прошлом веке Мопассан писал, что надо не развлекать читателя, а

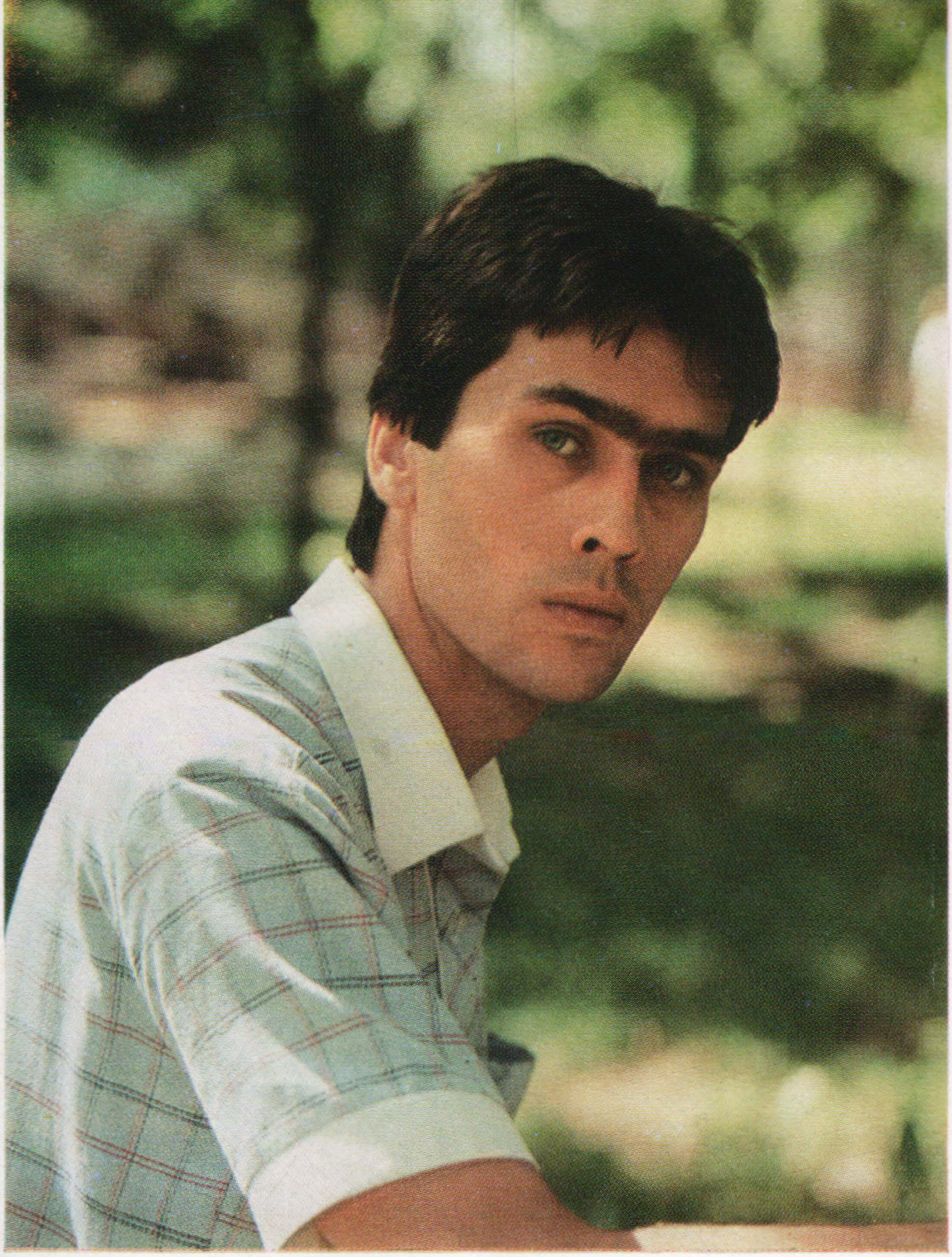
Молодые актеры советского кино

Портретная галерея «ИК»

В фильме «Придут страсти-мордасти»

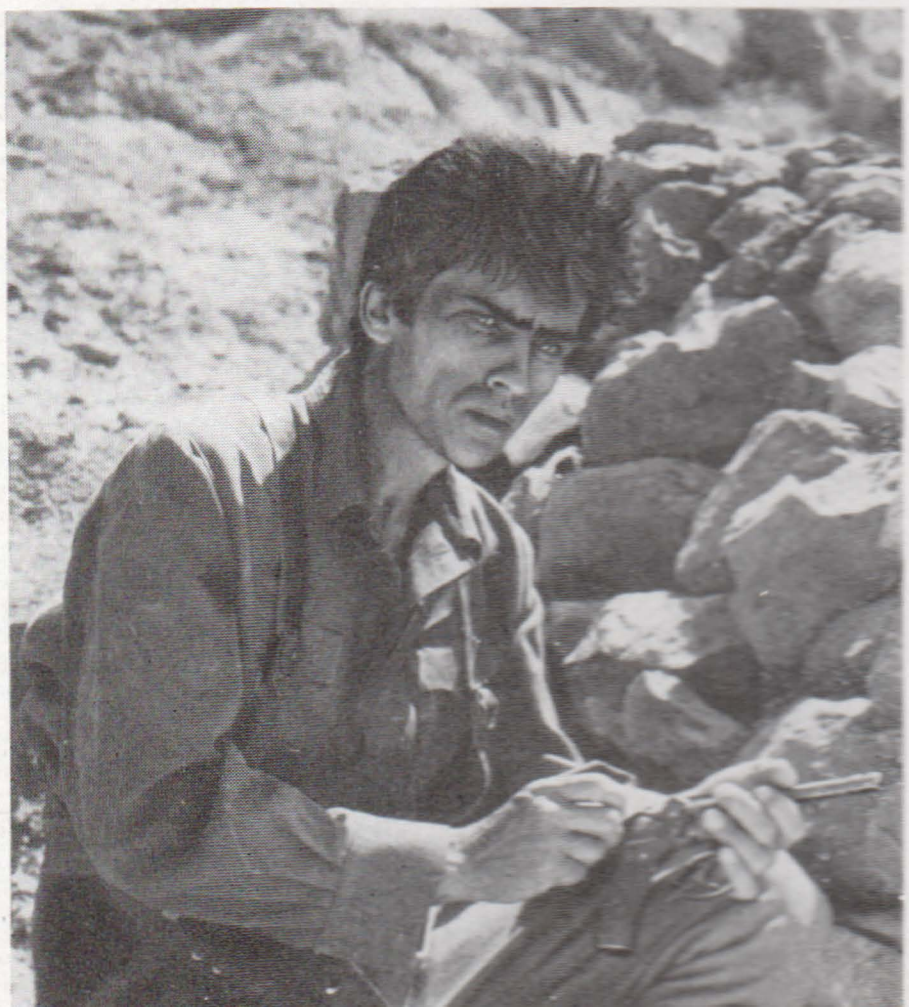
Людмила Шевель

Фото Р. Ельника



Рустам Уразаев
Фото И. Гневашева

В фильме «Заложник»



Светлана Суховей
Фото И. Гневашева

В фильме «Порт»

В фильме «Милый, дорогой, любимый, единственный...»

Ольга Машная
Фото В. Ярославцева

заставлять его думать, и в то же время сам писал развлекательные рассказы, вроде «Осечки», удовлетворял запросы читателя.

Неинтересные фильмы будут появляться до тех пор, пока существуют плохие зрители. Зрители не исправятся, пока не поймут, что надо учиться понимать кинематограф.

Аркадий Коган

Новосибирск

Кровь рекой...

Этот фильм — «Шестой» — для детей и юношества создан на студии имени М. Горького режиссером С. Гаспаровым по сценарию Р. Фаталиева. На протяжении полутора часов экранного времени в нем убивают около пятидесяти человек. Троих вешают, одного расстреливают, заживо сжигают целую семью, десятка три-четыре людей гибнет в перестрелке. Правда, не всегда авторы достаточно подробны: один раз нам показывают лишь голые ноги казненных.

Только потом понимаешь, что эта «благородная сдержанность» — интригующий прием, вроде ремарки: «продолжение следует», которая прерывает повествование на самом интересном месте, но твердо обещает новые «радости» в следующий раз.

И ведь не обманывают! Зверскими избиениями, изощренными способами казни и убийства, кровопусканиями от души и трупами навалом соблазняют сегодняшнего зрителя в кинорекламе.

Лидирует бесспорно киностудия имени М. Горького. Вслед за ней идут украинские кинематографисты. Но немало специалистов по «мокрым делам» готовят подобную «человеколюбивую» продукцию и на других студиях. Уже есть признанные мэтры. Формируются «школы».

Но тогда, может быть, пришла пора хотя бы на отдельных примерах как-то осмыслить это новое «жизнерадостное» направление нашего киноискусства?

О таких лентах, как «Шестой», «Поговорим, брат», «Пираты XX века» и им подобных, рассуждать много не стоит. Кроме живописных убийств, в них ничего нет. Убивают мастерски. Жертвы мучаются долго. Трупы производят впечатление. Но, как говорится, нет сверхзадачи. А ведь есть множество других кинолент, не менее кровожадных, в которых убийство — вроде бы не самоцель. Например, считается, что показывать убийство и выразительный труп в начале детективного фильма — лучший способ запустить механизм действия. Смерть человека никогда не представляется в таких случаях крушением мира, безысходным горем, тяжкой трагедией. Человека торопливо убивают, демонстрируют труп и, не отвлекаясь на мелочи, немедленно переходят к героическим приключениям сыщика, который в конце картины усталый, но довольный задумчиво и гордо смотрит вдаль.

Часто бывает и так, что мучают, убивают не потому, что законы жанра требуют жертв, а лишь для украшения безнадежно плохой ленты. Конечно, оживляж средствами насилия уступает альковным сценам, но зато никак не ограничивает творческого размаха и фантазии наших постановщиков. Можно задушить человека в створке двери, утопить в ванне, придавить, даже распилить электропилой. Автомобиль на бешеной скорости может свалиться со всеми пассажирами в пропасть, сгореть.

Вспоминается фильм о советской подпольщице, которая вела мужественную борьбу против немцев в оккупированном Киеве. Бестолковое движение сюжета сначала «разнообразится» смертью и похоронами маленького ребенка, потом сценой массового расстрела. Обе сцены отсняты как будто второпях, с каким-то оскорбительным разгильдяйством (сойдет и так!) и прежде всего с нечеловеческим равнодушием к ужасному

содержанию самих эпизодов. Почему умер ребенок, кого и за что казнили немцы — нельзя даже догадаться. И ни грана сочувствия.

Есть и такие фильмы, в которых героя лишают жизни, чтобы придать ему значительность. Расчет простой. Даже абсолютно никчемный при жизни человек, умирая, возбуждает естественное сочувствие. Хоть на время, да становится значительным. Не умея сделать героя интересным, несостоятельный сценарист и бесталанный постановщик охотно его убивают.

Конечно, запретных тем для искусства нет. Но когда великие говорят людям о человеческих страданиях, о боли, о смерти, потрясенный мир слышит Реквием Моцарта, Патетическую симфонию Чайковского, вместе с героями Толстого мучается в полевом лазарете у Бородинского поля, в ужасе ждет расстрела в горящей Москве. Великое искусство может рассказать людям, как восходит черное солнце над могилой убитой Аксиньи. Но то великое искусство, знающее меру и цену человеческому страданию, смерти.

...Я специально не считал, но впечатление такое, что во всех фильмах киноэпопеи «Освобождение» убитых меньше, чем в «Неуловимых мстителях». И ведь не потому, что отступили авторы «Освобождения» от главной своей цели — сказать правду о Великой Отечественной войне, о самоотверженности советского народа, а потому, что известна им неимоверная тяжесть жертв, принесенных народом для Победы.

Кажется, семь или восемь раз смотрел я фильм «Освобождение» в разные годы, в разном настроении, в разных кинозалах — в том числе за границей — и всякий раз со стесненным сердцем видел, как долго и потрясенно молчат люди после сцены, где гибнет попавший в плен после контузии советский комбат Максимов. Не желание пощекотать нервы зрителю, а горькая и высокая правда открывается в этой сцене.

А вот в гениальном «Чапаеве» смерть белого казака, запоротого шомполами, вообще остается за кадром. Только низкий полный безысходного горя голос: «Помирает Митькато...» — звучит с экрана и уже пятьдесят лет заставляет вздрагивать и сжиматься в живом сочувствии человеческое сердце.

А белогвардейская атака! Всего-то один бой местного значения. Две минуты экранного времени. Ни дыма, ни воплей, ни окровавленных трупов, ни глаз, выпученных от классовой ненависти, а только дробь барабанов, да блеск оружия, да размашистый шаг наступающей цепи. И впереди бритоголовый офицер — идет под пули как на службу, как двести лет ходили впереди своих полков под вражеский огонь русские офицеры.

Снимали небольшой эпизод, а выразили трагическую сущность гражданской войны.

Вот ведь, оказывается, каких вершин может достичь киноискусство, изображая смерть на экране. Так не слишком ли далеко «вперед» продвинулись мы сегодня, превратив мучения и смерть человека в развлечение для невзыскательного зрителя?

А. Петровский

Елгава

Экран нашей памяти

Человеческую память не зря сравнивают с кинолентой. Вспоминая прошлое, мы как бы воспроизводим на экране сознания видимые и слышимые образы давних дней. Кино с его способностью запечатлевать время раздвигает рамки индивидуальной памяти, позволяет нам «вспомнить» даже то, чему мы не были свидетелями.

Оно превратилось в особый род социальной памяти, которая обогащается по мере того, как кинематограф открывает новые жизненные пласты.

...Суровый фильм о гражданской войне назывался «В огне брода нет».

Не было в нем ни тачанок, ни всадников, падающих с лошадей, ни других привычных атрибутов, но эта лента пронзительно высветила для нас образы того яростного времени. «Восхождение» — этот фильм, переворачивая все представления о возможностях кино, поставил нас так близко к героям, что мы невольно совершали вместе с ними трудный нравственный выбор. «Полеты во сне и наяву» побудили наших сорокалетних современников вместе с их ровесником задуматься над смыслом своего существования.

Ни одна из этих работ не получила в момент выхода на экран должной рекламы, но войти в нашу социальную память довелось именно этим картинам, а не иным суперколоссам, на которые зрителя зазывали многометровые афиши.

Устроители всесоюзных кинопремьер, видимо, рассчитывали возродить былой энтузиазм зрителей, заставить их идти в кино с транспарантами и пением маршевых песен. Но каждый ли фильм, получивший всесоюзную премьеру, затронул сердце? Чаще было так, что в прессе появлялись лишь вежливые отклики уважаемых людей: ветеранов войны и труда, председателей колхозов, передовых рабочих, которые отдавали должное актуальности и идейности премьерных лент, после чего все окончательно утихало.

Как видно, мы, зрители, перестали быть такими доверчивыми и простодушными, какими были во времена малокартинья, когда все фильмы получали огромный общественный резонанс. И даже реклама была не нужна.

Первым зрителям такой картины, как «Кубанские казаки», зажиточные колхозники казались не выдумкой авторов, а реальностью, которая существует где-то, может быть, совсем неподалеку. Великая радость недавней Победы и мечты о лучшей жизни объединяли и роднили людей, а в душах их звучали песни, пришедшие с экрана.

Сейчас эти фильмы вызывают у нас снисходительную усмешку ввиду их явного несоответствия жизненной правде. Но, к сожалению, таких лент, как «Остановился поезд», осваивающих проблемы сегодняшнего дня без упрощений и приукрашивания, пока немного. Огорчает и то, что даже в фильмах высокого публицистического звучания постижение новых жизненных закономерностей редко связано с покорением новых высот художественности, поисками новых средств кинематографической образности. А без этого «проблемное» кино не уйдет дальше телесериалов о тяжкой доле крупных хозяйственников, стоящих перед выбором между старой и новой технологией, между старой женой и молодой возлюбленной.

Не появляется ли вся эта картинная публицистика из-за того, что «актуальная» кинопродукция у нас жестко планируется, как будто может быть «вал» в искусстве? Не оправдывают себя, видимо, и всякого рода конкурсы на лучший сценарий или фильм о рабочем классе. Рабочая среда показывается в кино настолько одномерно, что никаких противоречий и конфликтов там узреть невозможно. Мы заранее знаем, что передовой метод одержит победу, рекордная плавка завершится удачно, а шебутной забулдыга-парень в конце фильма вступит в комсомол. Если верить такому кино, то все сталевары и шахтеры — люди сугубо положительные, а слесари-сантехники — беспробудные пьяницы. Между тем настоящая жизнь не соответствует этому стереотипу, ограждающему от критики целые социальные группы. Кинематографистам не мешало бы увидеть и показать опасность духовной убогости и потребительства, которая не миновала представителей многих рабочих профессий, в том числе и самых уважаемых.

Пока освоение актуальных тем происходит, к сожалению, не путем докапывания до истины, проникновения в суть вещей, а путем использования уже имеющихся представлений о жизни, то есть уже многократно исполь-

зованных клише. Такое кино не войдет в нашу общую коллективную память.

К тому же зритель далеко не всегда имеет возможность увидеть лучшие кинопроизведения. Письма читателей центральных газет с жалобами на невозможность увидеть, скажем, фильм «Голубые горы...» говорят о том, что кинопрокатчики не поспевают за зрителем, его запросами. Правда, в несовершенной системе кинопроката появляются и удачные попытки удовлетворить потребности зрителей самых различных вкусов. Например, в Воронеже «Полеты во сне и наяву», «Парад планет», «Мой друг Иван Лапшин» и другие ленты того же ряда идут непрерывно в течение двух-трех месяцев, ежедневно сменяя друг друга на афише кинотеатра «Пролетарий». Так называемый театральный принцип показа дает возможность в удобное время посмотреть нужный фильм.

Отрадно было узнать из журнала «Искусство кино» о том, что по телевидению теперь можно будет увидеть фильмы, выпущенные на экраны кинотеатров совсем недавно, даже всего полгода назад. Телевидение имеет счастливую возможность собрать перед экраном практически неограниченную аудиторию. Использовать эту возможность для показа псевдопроблемных сериалов — непозволительное расточительство. Будем надеяться на то, что телевидение будет показывать такие работы, о которых наутро заговорит вся страна.

Н. Калугин

Воронеж

Мечты, мечты...

Уважаемая редакция!

Недавно я узнал о расширении рубрики «Теория и история» вопросами эстетического воспитания. Это правильно. Но особо большое впечатление на меня произвело редакционное примечание о необходимости создания организационной структуры киноклубного движения (а проще говоря, Всесоюзного общества по образцу Всесоюзного добровольного общества любителей книги). Вот уже не менее двадцати лет об этом ведутся разговоры, а воз и ныне там. Сколько же еще ему там оставаться? Решение вопроса ведь зависит от Госкино и Союза кинематографистов, органом которых и является журнал. Посмотрите, как энергично пошло создание общества трезвенников. Чем не пример?

Мне дело представляется таким образом. Нужен оргкомитет во главе с могучим председателем (Ролан Быков, например). Нужно провести инвентаризацию и аттестацию действующих клубов (не будем гнаться непременно за массовостью). На основе лучшего опыта (своего и зарубежного) создать проект устава, оргструктуры и т. д., разослать аттестованным клубам и провести Всесоюзную конференцию. Надо продумать организационные и финансовые вопросы пользования фильмами Госфильмофонда. Ведь наряду с централизованными мероприятиями каждый клуб должен проводить и свою программу, имея для этого прежде всего фильмы. Поэтому, подав заявку в Центральное правление общества, я должен быть уверен, что такие-то фильмы мы сможем увидеть в этом году, такие-то через два года и т. д. Главная беда клубов сегодня — ориентация исключительно на фонды местных контор кинопроката. А в них есть не все, что нужно (технический износ, истечение сроков лицензий, малые тиражи, лишающие периферию многих именно клубных фильмов). Кроме того, не все зарубежные фильмы закупаются для проката. Некоторые картины подвергаются сокращениям — вплоть до непонятности («Конформист»). Копии фильмов изнашиваются, и их показ вызывает удивление у новичков: и это шедевр? Марию Браун, которую показывали у нас в Хабаровске, никто

замуж не взял бы, и хорошо, что Ханна Шигулла не видела этого кошмара.

В общем, клуб есть клуб, и фильм в нем должен быть рассчитан по всем параметрам (репертуар, качество копии, качество показа) на талантливого зрителя.

Мечты, мечты...

А пока мы готовимся к очередному сезону. Он у нас начинается с 1 ноября. Работаем один раз в неделю. В этом году отметим 60-летие «Броненосца «Потемкин». Наш клуб студенческий, называется «Зеркало», существует уже десять лет при центральном хабаровском кинотеатре «Гигант».

С уважением

В. Е. Макаров, преподаватель вуза, член совета клуба

Хабаровск

Уважаемый товарищ В. Е. Макаров, вопросы, поставленные в Вашем письме, и многие другие проблемы киноклубного движения подробно обсуждались участниками состоявшегося в Таллине выездного пленума Всесоюзной комиссии по кинопрокату Союза кинематографистов СССР. Руководители восемнадцати клубов, выступившие на пленуме, обосновали необходимость создания всесоюзной федерации киноклубов. Идею организационного оформления киноклубного движения, которое в нашей стране ширится с каждым годом, поддержали на пленуме представители Госкино СССР, Министерства культуры СССР, ЦК ВЛКСМ, ВЦСПС, ЦК профсоюза работников культуры.

Союз кинематографистов СССР поставил этот вопрос более широко и выдвинул предложение создать Всесоюзное добровольное общество друзей кино, которое включит в себя и киноклубы.

Отдел теории, истории, эстетического воспитания

Возвращаясь к напечатанному

Научный фильм и его путь к зрителю

В вашем журнале (1985, № 11) опубликовано интервью с академиком В. И. Гольданским — «Адресовано всем». В нем подняты существенные вопросы развития художественного и научного кино.

В репертуаре нашего игрового кинематографа давно нет новых фильмов, рассказывающих о деятельности великих советских ученых. Это очень справедливый упрек. И то, что говорит академик Гольданский о жизни Петра Леонидовича Капицы — о драматических коллизиях его судьбы и нравственных аспектах его научной деятельности,— все это действительно дает богатейший материал драматургу и режиссеру.

Очень точно и справедливо оценивает академик Гольданский задачи советской научной кинематографии: «Она может взять на себя часть ответственности за воспитание современной культуры мышления»; «Она способна расширить кругозор интересов любого человека». Все это правильно. И в репертуаре научного кино уже сегодня имеется немало хороших фильмов. Но тем не менее КПД научного кино невелик. Чем же это объяснить? Гольданский и на это дает справедливый ответ: вина лежит на неудовлетворительном тематическом планировании и на неудовлетворительной системе проката научных лент. Однако эти высказанные в статье соображения нуждаются в разъяснении и дополнении.

Имеется несколько видов научного фильма: научно-исследовательский, учебный, технико-пропагандистский и, наконец, те фильмы, которые по праву можно назвать научно-популярными. И отбор тематики должен под-

чиняться своим, особым требованиям, в соответствии с общественными задачами каждого вида научного кинематографа. Для учебных фильмов важны темы, которые на киноэкране могут быть раскрыты лучше, чем это может сделать педагог с помощью имеющихся в его распоряжении наглядных средств обучения; для технико-пропагандистских фильмов важна пропаганда новостей техники, перспективных научных разработок, оказывающих решающее влияние на интенсификацию промышленного производства; для научно-популярных — темы, воспитывающие материалистическое мировоззрение, повышающие культурный уровень людей.

Путь этих фильмов к зрителю, за исключением отдельных случаев, тоже должен быть разным.

Школы и вузы должны иметь свои фильмотеки, чтобы учебная лента, подобно книге, всегда могла быть под рукой у педагога; производственные предприятия должны систематически получать для просмотра все фильмы, касающиеся их рабочего профиля; зрители, заинтересованные в повышении своего культурного уровня, должны быть заблаговременно информированы — где и когда соответствующий их интересам цикл картин пойдет в кинотеатрах, клубах и по телевидению. В этом деле нужна информация и реклама — афиша на улицах, очерки, статьи в прессе, объявления по радио и телевидению, участие в «Кинопанораме».

Все эти условия я сопроводил словом «должны» — потому что работу в заданном направлении еще надо организовать, а на сегодня она, к сожалению, не организована.

Тематическое планирование учебных фильмов не имеет научной основы — на экран часто попадают второстепенные, случайные темы. Подобное планирование следует принципу «всем сестрам по серьгам» — в результате не выделяется главное в учебных дисциплинах и темах и ни одна из них не получает исчерпывающего освещения с помощью фильмов.

Неудовлетворительно обстоит дело с прокатом научных кинокартин. Только некоторые вузы имеют свои фильмотеки, большинство же учебных заведений ими не располагает. Технико-пропагандистские ленты плохо доходят до зрителя, потому что нет организации, которая, работая с промышленными предприятиями на договорных началах, рассылала бы им фильмы, обеспечивала рекламу и организацию просмотров. Прокатные конторы, которым в настоящее время поручено это дело, занимают пассивную позицию.

Научно-популярные фильмы лишены рекламы, не объединены в циклы, им не предоставлено постоянное время в кинотеатрах и на телевидении.

Все эти препятствия надо преодолеть.

Особо надо сказать о полнометражных научно-популярных фильмах, которые подобно художественным занимают в кинотеатрах полный сеанс и могут рассчитывать на всеобщий зрительский интерес. Такие фильмы есть, но их мало. К их числу, например, относятся широкоизвестные фильмы «Язык животных», «Думают ли животные?», «Семь шагов за горизонт», «Индийские йоги — кто они?».

Эти фильмы по степени их посещаемости конкурируют с художественными. Надо сказать, что в 20—30-е годы можно было увидеть в кинотеатрах и зарубежные научно-популярные фильмы — «Нанук» (о быте канадских эскимосов), «Чанг» (о жизни слонов), позднее «Анаконду» (об экологии змей и промысле на крупных удавов). Теперь такие фильмы появляются очень редко, и выбор их не всегда удачен.

Задача состоит в том, чтобы найти темы, способные заинтересовать широкого зрителя и талантливо реализовать их в фильмах. Над этим должны задуматься руководители Госкино.

Б. Альтшулер,
заслуженный деятель искусств РСФСР,
профессор ВГИКа

Теория, история, эстетическое воспитание

Окончание заметок доктора философских наук Валентина Толстых (начало см. в № 8)

Академик Дмитрий Сергеевич Лихачев размышляет о месте кино в системе культуры, в духовной жизни нашего современника

Воспоминания Людмилы Погожевой о Григории Михайловиче Козинцеве

Малоизвестная статья Андрея Платонова

В. ТОЛСТЫХ

Размышления по поводу и без повода

Речь идет о состоянии нашей духовности и об общественном предназначении искусства, авторитет которого — человеческий! — прямо скажем, у современников не так высок, как хотелось бы. В последние годы возобладала потребность и стремление «развлечь» массового зрителя, и мало кто думал о том, что увлечь можно, не отвлекая от серьезного содержания жизни...

Кино и научно-технический прогресс. Об этом шла речь на очередном пленуме Союза кинематографистов (ноябрь 1985 года). Увы, дальше общих и хорошо известных всем призывов отобразить в фильмах героев научно-технического прогресса разговоры не пошли. И можно опасаться, что, следуя накатанным, проторенным способом чисто иллюстративного освоения темы, через год-три начнут появляться фильмы-отклики о старших и младших сотрудниках НИИ, которые ищут и, разумеется, находят связи с производством, предлагая новшества и изобретения, внедрению которых сопротивляются «ретрограды» — начальники или их замы. Будут и герои «прогресса» — либо «чудики», каких немало уже побывало на экране, когда он обращался к людям науки, либо одномерные упрямцы (вроде недавнего Потапова из картины Н. Скуйбина), ничем, кроме любимого дела, не интересующиеся и жертвующие ради пуска агрегата или строительного объекта семьей, личным счастьем, либо, напротив, очень даже жизнелюбивые ребята, которые, сидя за колбами или чертежными досками, шутя и балагуря («дурака валяя»), делают походя великие открытия, прокладывают пути научно-техническому прогрессу. Без иронии тут действительно не обойтись, если после «Девяти дней одного года» М. Ромма да, может быть, «Укрощения огня» Д. Храбровицкого вспомнить почти нечего. С этой темой в кино ничего не происходило как раз в те времена, когда инженер становился все более ненужной фигурой на производстве, а новаторы от науки и изобретатели безуспешно пытались протолкнуться со своими изобретениями и научными разработками в производство. Но так было, а почему же сейчас, когда эти проблемы активно и остро обсуждаются, никто не воспользовался трибуной пленума, чтобы поделиться своими наблю-

Окончание. Начало см.: «ИК», 1986, № 8.

дениями, соображениями, замыслами?.. Или мы так отвыкли заниматься живой реальностью, что придется какое-то время «привыкать» к иному способу мышления, которому посильно подняться до уровня этой темы?!

Не «одна из» актуальных тем и проблем, она совсем не так проста, как кажется, и требует философского подхода, осмысления. Ведь речь идет о состоянии нашей духовности и об общественном предназначении искусства, авторитет которого — человеческий! — прямо скажем, у современников не так высок, как хотелось бы. В последние годы возобладала потребность и стремление «развлечь» массового зрителя, и мало кто думал о том, что увлечь можно, не отвлекая от серьезного содержания жизни, например, интересной, глубокой мыслью, раздумьем над судьбами мира, в котором мы все живем и который не балует современного человека радужными надеждами.

Я слушал выступающих, а из головы не выходило письмо свердловчанина С., написанное им по поводу моей статьи «Космос — в человеке», посвященной взаимоотношениям искусства и научно-технического прогресса в наше время (я предлагал другое, более полемичное название — «Нет на нас Руссо и Толстого!»). В связи с развернувшейся в «Литературной газете» дискуссией С. излагает свою точку зрения на проблему:

«...Тягостный затеяли спор, так как затронутые темы вечны, и если одни люди отспорили, то приходят новые, подросшие поколения, и спор затевается все о том же. Тягостный, видимо, лишь для меня, потому что сознаю, такие споры необходимы, их рождает жизнь. Но для меня в них есть уже некий печальный признак, как для древнего старика, который видит, как его дети, а затем внуки и правнуки живут, увы, повторяя его же ошибки, в доме ничего не меняется, все те же скандалы, измены, добро и зло соседствуют, не меняя жизнь существенно, только все это в других, более современных декорациях. Надежды на то, что истина восторжествует, что придет, наконец, ясный ответ на вопрос «Дядя, как жить?» — нет... И, однако же, хочется с ничтожной надеждой быть услышанным (каждый ведь уверен в «своей» истине), попытаться дать ответ на вопрос, который стал предметом спора: *действительно ли прогресс технический есть прогресс?*»

Фиксируя ситуацию так, как он ее видит и понимает, автор письма считает отношение человека к миру двойственным по природе своей: оно, с одной стороны, инструментальное (техническое и технологическое), с другой — анимистическое (духовное, душевное). Первое состоит в превращении всего сущего в средство для индивидуального выживания и зиждется на противопоставлении человеком себя миру, природе, другим людям. Второе проявляется в со-чувствовании, в отношении к природе, к живому и неживому не как к средству для своего выживания, а ради них самих (мир не средство, а цель).

«Беда в том,— продолжает С.,— что ныне остро ощущается нарушение равновесия между инструментальным и анимистическим отношением человека к миру и к самому себе. Чудовищно развилось сознание в ущерб воле, расчет в ущерб совести, страх и отчуждение в ущерб любви и соединению, техническое подчинение природы в ущерб вживанию человека в ее среду... Призывы примирить технику и природу, очеловечить технику проистекают из невежества, добросовестного, но непривлекательного. Но даже если закрыть глаза на абсурдность этого пути в глобальном масштабе путем уловки «но зато...» (зато каждый ныне живущий человек имеет множество безусловных благ, даруемых техникой, а дальше ученые найдут какой-то выход, ведь уже не раз так было), то эти безусловные блага, скапливаясь, делают очевидным, что это ступеньки порабощения человека: все большая утрата живой энергии, заме-

няемой искусственным комфортом (тепло не тела, но обогревателей; сила не тела, но машины; скорость не тела, но машины; ум не головы, но ЭВМ; цель не моя, но внешняя, чуждая мне, вычисленная на ЭВМ; совесть не моя, а заданная расчетом); хочу жить привольно, но комфорт сделал меня невольником города и его машинного, неживого ритма; хочу жить в семье, но производство расчленило семью по разным механическим коллективам (и сам я на работе не человек, но лишь убогая функция неясного мне процесса). Порок всей этой искусственной громоздкой системы в том, что она несамостоятельна, ее связи мертвы, требуют внешней поддержки, и, развернувшись в одном месте, она влечет за собой гибель других. То есть в угоду материальным приобретениям мы пожертвовали естественными, природными, духовными своими качествами, присосавшись к искусственному Молоху. Материальное благо в этой ситуации становится однозначно духовной утратой...

Понимаю, сознание этого кошмара, несомого прогрессом техники, лишает сил, делает жизнь печальной, и выручает нас лишь наша способность отказываться верить в то, признавать то, что признавать никак не хочется. «Это не так, потому что мы не хотим, чтобы было так» — вот подоплека многих споров с пессимистическими мировоззрениями. И далее следует громоздкая аргументация, которая просто не нужна, ибо главное — не она, а нежелание признать то, что признать страшно. Пусть жить без техники сегодня нельзя, как наркоманам без героина. Но разве можно на этом основании перестать считать зло злом и называть его добром и верить в то, что зло уже добро?..»

Где та картина (и какой она должна быть!), которая бы вступила в диалог с таким вот зрителем, наверняка не одиноким в своих мучительных сомнениях и раздумьях по поводу судеб цивилизации? Вы можете принципиально не согласиться, отвергнуть такую постановку вопроса, объявить ее пессимистической, вообще «не нашей», но вам придется принять во внимание этого (и подобных ему) зрителей, обдумывая сюжет и движение мысли будущего фильма о героях научно-технического прогресса. С автором процитированного письма спорить можно и нужно, но желательно не сводить при этом разговор к известным, уже «готовым» тезисам — что дело, мол, не в технике, а в том, как ее используют, что использование техники определяется отношениями, сложившимися между людьми, и т. д. и т. п. Это верно, что наука и техника помогают решать многие сложные вопросы современного общественного производства (его интенсификации и эффективности). Но суть проблемы этим признанием не исчерпывается. Потому что наука и техника не только решают, они и *порождают* новые, трудные проблемы — экзистенциальные, человеческие. Они фокусируются в вопросе, который науке, общественности еще предстоит осмыслить, приняв во внимание все без исключения моменты и факты: насколько научно-технический прогресс совпадает с развитием самого человека как личности, «свободной индивидуальности» (К. Маркс). Для искусства именно эта сторона развития науки и техники представляет наибольший интерес.

Искусству еще предстоит найти себя в этом мире, так сказать, самоопределиться, занять позицию в ситуации, когда вековечный спор «между индивидом и родом», именуемый К. Марксом «мировой загадкой», которую взялся решать коммунизм, вступил в новую, может быть, самую ответственную фазу и явно обостряется. Видимо, не красота «спасет мир», и незачем взваливать на плечи искусства решение проблем, которые, заведомо известно, оно решать не в

силах. Далеко не все, но кое-что существенное все-таки зависит и от «царства прекрасной видимости» (Шиллер) в развитии цивилизации, культуры, «второй природы», то есть общества. Активное воздействие, вторжение научно-технического прогресса в жизнь людей, общественную и индивидуальную, максимально обостряет проблему *человеческой меры* общественного прогресса, которую искусство вырабатывает, одновременно считаясь и не считаясь с обстоятельствами. Природе искусства чужда позиция иллюстраторства, «соглашательства» с происходящим в мире. Оно отвечает за определение *модуса бытия людей как человечного или бесчеловечного*, то есть содействующего или препятствующего развитию личности. Именно искусство определяет качество и ценностный смысл человеческих потребностей, уже удовлетворенных или ожидающих своего осуществления. Эта особенность (и привилегия) видового подхода искусства к окружающему миру приобретает принципиальное значение в наше время, когда развитие науки и техники делает возможным удовлетворение практически самых многообразных (в том числе и фиктивных, унижающих достоинство личности) потребностей людей посредством массового производства.

Искусство формирует развитые (культурные) формы человеческой чувственности; пробуждает и воспитывает способность творческого отношения человека к действительности, самое трудное умение — жить с другими людьми, без чего нельзя даже представить себе ни подлинной (социалистической) коллективности, ни действительно человеческой индивидуальности. И делает все это уникальным, только ему, искусству, известным и доступным способом, обращаясь одновременно к чувству, разуму и воле человека, то есть целостно. Искусство по природе своей не терпит, не приемлет деления человека по полочкам — экономический, производящий, потребляющий, мыслящий, политический, нравственный... Оно может воспеть подвиг, страсть, самоотверженность, превратив их субъекта в героя какого-либо побуждения, склонности, но воспевать одномерность, «частичность» — пусть самую что ни на есть положительную — не может и не должно, если это настоящее искусство. Этого иногда не понимают, и тогда появляются фильмы с положительными и отрицательными героями, лишенными жизненной полноты, сложности, цельности. В духовном отношении это скопцы, не драматичные по натуре своей, не способные вызвать духовного потрясения.

И потому впечатление сознательного недомыслия производит расхожее представление о «современности», «прогрессивности» искусства, где мерой выступает его способность адаптировать, ассимилировать достижения научно-технического прогресса, «онаучиваться» (с обязательными ссылками на скорости и ритмы века, информационный «взрыв» и т. п.). Выработан целый набор подобных «подтверждений»: технологических — ведь на глазах меняется материально-техническая база и оснащенность искусства; психологических — в условиях «омассовления» культуры, например, иным становится восприятие ее продуктов; эстетических — на смену чувственной красоте якобы пришла «научная» и «интеллектуальная». Непонятно при этом, как быть с теми, кто с усилением шума и убыстрением темпо-ритма жизни тянется к «тихому» Левитану, «негромкому» Чехову и продолжает наслаждаться откровенно мелодичной музыкой Чайковского. Непонятно, что есть прогресс в искусстве, в чем конкретно, предметно он выражается?! Наша эстетика, вооруженная прямыми высказываниями основоположников марксизма, до сих пор не объяснила, почему в условиях минимального материально-технического прогресса древние греки добились столь значительных, впечатляющих по сей день

результатов в художественном производстве. Может быть, не стоит отводить искусству роль набитого всевозможными прекрасными вещами и безделушками «обоза» прогресса?

Странная логика и понимание диалектики у многих рассуждающих на тему «искусство — наука — техника»: научно-технический прогресс и «влияет» на искусство, и «проникает» в него, и «порождает» те или иные последствия в художественной сфере, а искусство лишь «впитывает» да «учитывает» оказываемое на него влияние, выступает всего лишь объектом «посягательства», точкой приложения сил науки и техники. Непонятно тогда, что имел в виду А. Эйнштейн, когда говорил, что Достоевский дал ему «больше, чем любой мыслитель, больше, чем Гаусс», и почему Н. Бор в качестве важнейшего преимущества искусства выделил его способность рассказывать «о гармониях, недосягаемых для систематического анализа» (причем «все более полный отказ от точных определений, характерных для научных обобщений, предоставляет больше свободы игре фантазии»).

Отдадим «кесарево» науке и технике, но не будем, при всем уважении к ним, их обожествлять, превращать в эталон абсолютной ценности. «Давайте попробуем наоборот,— предложил когда-то Э. В. Ильенков, выступая на дискуссии по теме «Научно-техническая революция и искусство», — мерить научно-технические новшества старой, но верной мерой — мерой человеческих достоинств людей, эти новшества созидающих, мерой развития их способностей. Может быть, такой способ измерения даст и парадоксальные результаты. Может быть, многие люди, считающие себя лидерами и героями научно-технического прогресса, не смогут вдохновить искусство на создание поэм и полотен на темы их подвигов. Может быть, подлинными героями этого прогресса окажутся совсем не те, кто себя таковыми считает. Доверимся искусству и тут. Только оставаясь верным себе, искусство и научно-технической революции сослужит действительную, а не мнимую службу. А иначе — вряд ли. Иначе мы доверимся не Моцарту, а Сальери, а доверяться Сальери, как показывает опыт, довольно рискованно».

●

Науку и искусство не надо ни противопоставлять, ни уподоблять друг другу, стирая во имя единства их различия. Бесспорно, они возникли из единого корня, имеют общий стимул, но удовлетворяют различные человеческие потребности. Наука имеет дело с *миром значений* (вещей, предметов, явлений), искусство — *с миром их личностного смысла*. Человеку мало знать сущность, причину, закон бытия природных и общественных явлений, ему важно также чувствовать и понимать мир как живое целое, или, как сказал Н. Бор, «душевную ситуацию в целом». Можно пойти дальше и сказать, что искусство ведает духовностью человеческого бытия, «жизнью самой жизни» (Гёте). Искусство тоже познает и отображает сущность, причину, закон, но это совершенно иной вид знания и познания мира, чем наука. Познавательная родственность и общность науки и искусства нисколько не умеряет их различия. Сама по себе глубина постижения сути изображаемых фактов, событий и предметов «эффекта искусства» не создает. Ибо искусство «сверх того» еще и одушевление, одухотворение, очеловечивание, способ обнаружения и «обнародования» самых потаенных, сокровенных, интимных сторон и свойств человеческой жизни, духовного мира личности. Настоящие ученые (вообще — хорошие читатели, зрители, слушатели) это понимают и потому с таким уважением относятся к познавательным усилиям искусства, принимая наблюдения, свидетельства, обобщения и прорицания художников всерьез, не развлечения ради.

Наука объективна и по резуль-

татам, и по методам их добывания. Искусство, наоборот, субъективно, разумеется, не на субъективистский манер. Продукты художественного творчества по природе своей индивидуальны, неповторимо личностны, как принято ныне говорить. Соглашаясь с тем, что история науки оставляет в памяти не только открытия, но и имена их творцов (говорят: «периодическая система» Менделеева, «эффект Зельдовича», «принцип Харитона»), выдающийся советский физик Я. Б. Зельдович уточняет: «Имена остаются в нашей людской памяти — и тем мы богаты. В науке же остаются явления. Тем она отличается от искусства. «Я помню чудное мгновенье» мог написать только Пушкин, «Лунную сонату» — только Бетховен, а открыть нейрон мог и не Чедвик...» В этом «*только* Пушкин» и «*только* Бетховен» заключена великая тайна неповторимости всего, что можно назвать настоящим (подлинным) искусством. В науке одно и то же открытие может быть сделано примерно в одно и то же время и независимо друг от друга разными людьми (достаточно вспомнить открытие клетки или теории относительности). В искусстве это *принципиально невозможно*. И потому здесь то, что может сделать, произвести, сотворить один, никогда не сможет сделать, даже просто повторить другой. Творцы искусства буквально *незаменимы*, проявляя в наиболее чистом виде важнейшую закономерность человеческого рода вообще.

Здесь сама собой напрашивается интереснейшая тема *индивидуальности в искусстве*, совершенно не разработанная в нашей эстетике. Между тем именно искусство наиболее убедительно подтверждает абсолютную справедливость тезиса К. Маркса «Общественная история людей есть всегда лишь история их индивидуального развития, сознают ли они это, или нет» (замечание насчет «сознают ли» вполне относится и к обществу в целом). Прежде чем говорить об искусстве, придется достаточно подробно объяснить, что *индивидуальное есть тоже общественное*, что для марксизма не только объективные законы человеческой деятельности, но и само становление и развертывание индивидуальности есть общественный процесс и общественная деятельность.

Выступая носителем живой общественной связи людей, индивидуальность своей деятельностью реализует (или не реализует) потребности и требования общественного развития, скрепляет или, напротив, разрушает, деформирует коллективность. Недооценка значения и роли отдельной личности, как и вообще тенденция деиндивидуализации коллектива, обезличивания коллективных усилий и действий, вплоть до противопоставления индивидуального начала коллективному, оборачивается на практике игнорированием действительной сущности социалистической коллективности, которая, если говорить без скидок, немыслима без развитой индивидуальности. Упорное нежелание многих еще осилить эту, казалось бы, простейшую истину отмечает Герой Социалистического Труда строитель Владимир Сериков: «Главное в бригадном подряде — человек. Десятилетиями люди думали, что устремления и чаяния отдельного человека — ничто перед громадой общенародных задач. Но вдруг открылось, что противопоставление и подчинение одного другому излишни. Личный и общественный интерес могут быть одинаково удовлетворены, если создана законченная и добротная вещь, создана в срок и с хорошим качеством, а создатель за это вознагражден сполна...». Недооценка и боязнь индивидуальности в условиях растущей автономности современного человека, уже привыкшего рассматривать себя в качестве самодовлеющего центра своего внутреннего мира, наносит существенный урон обществу, сдерживая его развитие.

Вопрос: насколько чувствительно наше искусство к субъективному на-

чалу жизни и в какой мере замечает происходящие в индивидуальности изменения?

●

Ведомственность, если вникнуть в ее суть, — это и есть признак отсутствия (полного!) социалистического сознания.

●

У нас есть талантливые критики, есть отделы критики в журналах и газетах, появляются дельные критические выступления. Но у нас нет критики как потребности художника узнать, что же получилось из его замысла, какова общественная и эстетическая ценность им сделанного, сотворенного. И потому так привольно себя чувствует комплиментарная критика, создающая в искусстве атмосферу угодничества, льстивого культа мнимых гениев и талантов. Она никого из тех, кому адресована, не смущает, и не было случая, чтобы кто-то хотя бы один раз одернул зарвавшегося в комплиментах. Зато обид, задетых самолюбий — пропасть. Неловко и стыдно было читать и слушать талантливого режиссера, автора ряда хороших фильмов, который публично крестил, высмеивал и топтал критиков, почти единодушно не признавших его последнего «шедевра». Неловко и стыдно потому, что он мог бы поставить своих оппонентов действительно в неудобное положение, напиши он хотя бы пару внятных слов о том, что *хотел* сказать своим фильмом в ответ на «домыслы» критиков по поводу того, что *сказалось* его произведением. Отношение к критике и масштаб личности — вещи взаимосвязанные. Не прямо, но связаны...

●

По Марксу, бюрократ — не просто чинуша, бездушный формалист, канительщик, способный угробить любое живое дело. Это прежде всего чиновник, превративший государство в свою частную собственность. В этом и заключается социальная сущность бюрократизма, делающая его злом номер один.

●

К характеристике ситуации в духовной сфере. В Институте философии АН СССР организован сектор философских проблем человека. Как говорится, сделан шаг в верном направлении. Однако сектором тут не отделаешься... Бурное развитие науки при капитализме (прежде всего — естественных, природоведческих наук) сопровождается нарастающим процессом изгнания из нее человеческого, личностного начала. Утверждаемая капитализмом «система всеобщей полезности» (К. Маркс) сопровождается утилизацией знания и сциентизацией научного творчества, которое в борьбе с антропоморфизмом приобретает откровенно безличностный характер. Личностное, человеческое становится синонимом «ненаучного» — тем, что будто бы замутняет чистый образ природы. «Поскольку в предмете науки нет специфически человеческого, то через всю историю, например, физики, проходит стремление вытравить следы антропоморфизма из ее предмета»,— пишет Л. М. Косарева в своей книге «Предмет науки». Эта тенденция проникает и в общественные науки, где на первый план выходят законы, принципы, механизмы человеческой деятельности, а ее носитель, автор — человек — оказывается отодвинутым на второй план вместе со всем тем, что не укладывается в законы, принципы и механизмы. Ныне возникает даже нечто вроде тоски по человеческому в обществоведении, и говорят о необходимости вернуть человека в исторический материализм, в социально-философскую теорию, а так называемая проблема человека (как целостного общественного существа) становится предметом специального, комплексного изучения. Такое изучение ставит перед общественными науками новые методологические проблемы.

●

В тысячный раз ставится под сомнение значение самовыражения в искусстве, и не помню, чтобы кто-то всерьез оценил его место в творческом процессе.

Искусство не сводится к самовыражению, но без этого оно и немыслимо: невыразительность личности, бедность жизненного опыта художника нельзя восполнить никаким дотошным знанием изображаемого предмета и профессиональным навыком. Станет невозможным появление уникального, что составляет норму отношения художественного факта к действительности. Поскольку индивидуальный опыт человека есть отражение его социально-исторического опыта (как представителя определенного класса, социального слоя, народа и нации), постольку личностное отношение и оценка всегда исторически и социально обусловлены. На самовыражении, как и на владении словом, резцом, кинокамерой далеко не уедешь, если в душе пусто или она занята пустяшными вопросиками, беспокоящими одного лишь автора. Некрасовский афоризм «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» имеет прямое отношение не к гражданской, а именно к творческой биографии художника. Из чего, понятно, вовсе не следует, что любой хороший гражданин, владеющий словом и умеющий марать бумагу, может считать себя или стать, например, поэтом. Поскольку начало творчества заключено в богатстве общественного (личного) опыта художника, с необходимостью встает вопрос о личности, о ее общественном масштабе и значении.

Полезно было бы исследовать, отчего интерес к собственной личности, забота о равитии своей индивидуальности и удовлетворении честолюбия у общественно зрелого человека, настоящего художника и мыслителя почему-то всегда оказываются на втором (не второстепенном) месте, являются делом вторичным, производным от чего-то другого, более главного. Это «почему-то» с подвохом. Ибо отличается такой человек от других отнюдь не равнодушием или безразличием к личным запросам и потребностям (подобная крайность, как давно уже замечено, не свидетельствует о скромности или, тем более, коллективистской природе индивида), но стремлением и умением искать, находить источники своего повседневного поведения в целях и задачах, которые содержат в себе нечто человечески всеобщее и общественно значимое.

●

Культура просветительского типа, издавна руководствуясь требованиями гуманности и разума, видит свою миссию в пропаганде, внедрении знания, в приобщении людей к нормам высокой нравственности, эстетического вкуса и т. д. Но, выполняя эту благородную функцию, она, к сожалению, посматривает на человека как бы со стороны, видит его пребывающим в состоянии постоянного несовершеннолетия духа и нередко обходит вниманием стороны и явления жизни, которые, несмотря на прозаизм и бытовое происхождение, каждодневно интересуют и волнуют людей. Это имеет под собой серьезное объективное основание — не преодоленное еще старое разделение труда, в частности, на материальный и духовный труд; потребность периода ученичества для новых, вступающих в жизнь поколений, которым только предстоит освоить накопленные до них знания, культурные ценности.

Безусловно, далеко не все, что существует и функционирует в культурном фонде, обязательно страдает невниманием к бытовой стороне жизни (бытовщина иногда даже «заедает» искусство). Но безусловно и другое — известная удаленность искусства, философии, общественных наук от живой повседневной практики, что время от времени фиксируется как недостаток действующей культуры. И тогда сама практика

духовного творчества рождает явления культуры, вроде песен и стихов Б. Окуджавы и В. Высоцкого, которые как бы восполняют, дополняют то, что воспроизводится существующей культурой, и само их появление может быть расценено как результат ее самокритики. О Высоцком, например, написано уже немало статей, но в них он предстает как-то обособленно, вне контекста общей культурной практики (все произрастает из таланта, появление и особенности которого между тем тоже надо объяснить).

●

Искусство меняет нашу точку зрения на предмет. Эту гегелевскую мысль приходится вспоминать все чаще, сталкиваясь с отсутствием во многих спектаклях и фильмах поэтичности, с проявлениями прямо или грубо натуралистического воспроизведения реальности. Как в спектакле маяковцев «Театр времен Нерона и Сенеки», где (в отличие от «Бесед с Сократом») правильному восприятию весьма поучительного содержания мешает недостаток поэтичности, изящества, красоты. Весь облик Нерона (А. Джигарханян) — костюм, пластика, манера поведения и общения на сцене — подчеркнуто «низкий», «животный». Нерон Джигарханяна насквозь физиологичен, антиэстетичен (а ведь тиран обладал какими-то актерскими данными и, по замыслу драматурга, по-своему талантливо разыгрывает спектакль из реальности). И потому все то, что он творит и вытворяет на сцене, — отвратительно, мерзопакостно... Но не страшно, не потрясает, даже не пугает, а скорее раздражает.

В кино все усложнено иной мерой и характером условности. Кино — искусство «грубое», зрелищное по своей закваске, и в обращении с действительностью вынуждено использовать средства зримо-документального подтверждения истинности, всамделишности своих образов. (В отличие от театра: Е. Лебедев, играя Холстомера, может на глазах у зрителя превратиться в лошадь, взяв в руки кусок веревки и, махнув им как хвостом, заржать, чтобы мы, зрители, в это сразу же поверили.) Но и здесь должно что-то произойти с фактом жизненным, чтобы он стал фактом художественным. Это «что-то» и есть поэтичность, художественность, образность самого предмета, явления и атмосферы, в которой изображаемое существует.

Скажем, на этом основании лично я не принял работу М. Ульянова в картине «Без свидетелей», несмотря на виртуозную игру (роль сыграна с таким упоением и страстью, так перенасыщена актерскими приспособлениями, приемами, что кажется, актер вложил в нее все, что он нажил за долгую творческую жизнь). Да, искусство «не брезгливо» (А. И. Герцен), оно все может изобразить, всего коснуться. Но изобразить и коснуться так, чтобы предмет, явление или событие, оставаясь натурально узнаваемыми, были бы еще и поэтичны, вызывая «испуг прекрасный» (Н. В. Гоголь). Как поэтична Медея, на глазах у зрителей рождающая мысль об убийстве собственных детей, чтобы досадить и отомстить их отцу — Язону, или Плюшкин, «прореха на человечестве», воспринимаемый читателем не только с отвращением, но и с эстетическим наслаждением.

В игре М. Ульянова отсутствует нечто такое, что составляет тайну жизненности подобных явлений и человеческих типов, что помогло бы зрителю понять, за что и как могла героиня И. Купченко полюбить столь омерзительного субъекта. (Этого может не знать и не понимать героиня фильма, но мы, зрители, должны хотя бы догадываться). Речь идет не о *как* (форме), а о *что* (содержании) изображения. В щедрой по средствам, приемам и краскам игре М. Ульянова нет того, за что мог бы зацепиться зритель, чтобы сопереживать развертывающейся на экране драме. Может быть, потому, что в

его герое начисто отсутствует (нет и намека) то, продолжением чего является вся его мерзостность. Это саморазоблачение без проникновения в объективную подоснову его характера, в загубленное в самом человеке.

Абсолютно чистых явлений ни в природе, ни в обществе не бывает. Это относится и к мерзавцам. Именуемое поэтичностью связано с *выразительностью содержания,* с умением художника воссоздавать жизненное явление *по законам красоты.*

●

В. Быков получил Ленинскую премию за «Знак беды». Не помню, чтобы кто-то другой в нашей литературе сумел так глубоко и тонко показать, как пробуждается спящее сознание, чувство достоинства, без которого невозможно ничто человеческое, тем более — героическое.

И я вспомнил увиденную когда-то по телевидению в Минске документальную ленту Виктора Дашука «Василь Быков. Восхождение». На всесоюзный экран она шла долго, говорят, в наказание за то, что вместо положенных двух частей режиссер сделал пять. Вместе с ним «наказаны» миллионы безвинных зрителей за пределами Белоруссии. Не знаю, как оценивают фильм специалисты — документалисты и критики, но, посмотрев его, начинаешь понимать, на чем держится удивительное творчество этого ни на кого не похожего писателя. Чувствуется характер, позиция, и угадывается сам принцип творчества, судя по всему, писателем выстраданный. Сейчас он признан, увенчан высокими знаками признания. Это не «известный писатель», это писатель, которого *читают.* Его повести о войне ставят в один ряд с «На западном фронте без перемен» Ремарка и «По ком звонит колокол» Хемингуэя. Но это сегодня, а еще совсем недавно критика не жаловала его ни признанием, ни — что важнее — пониманием. Почему?

На этот вопрос сам Василь Быков отвечает просто и на редкость (для художника, крепко задетого критикой) точно: у нас литература, да, наверное, и все искусство, развивается с некоторым опережением критики. То есть практика литературы опережает критику этой самой литературы. Это относится, в частности, к литературе о войне, заглянувшей гораздо дальше, чем смотрела и видела критика того же времени. Получилось, что опыт писателя-фронтовика для нее ничего не значил...

Быков то и дело возвращается в разговоре к теме правды в искусстве, для него принципиальной. Правда, по его убеждению, никогда во всей своей полноте не мешала воспитывать молодежь, не расхолаживала патриотическое чувство людей, как пытались доказывать некоторые влиятельные критики. Правда в искусстве, считает Быков, однозначна, и ее не может быть слишком много. Может быть слишком мало или совсем не быть. Жизнь настолько богаче и сложнее искусства, что беспокоится можно только о недоборе правды. Писатель вовсе не сетует и никого не упрекает (ведь борьба идет не только на страницах повестей и романов), но просто фиксирует случившееся с ним. Считает, что ему повезло: еще при жизни получил признание своей правоты.

Правда для Быкова — не только нравственная и эстетическая категория, он ею живет в прямом, не переносном смысле. Интересно наблюдать, как, отвечая на вопросы Дашука или разговаривая с Алесем Адамовичем, он во всем, о чем бы ни говорил, стоит на своем, не поддаваясь утешительным иллюзиям даже в таком вопросе, как война и мир. Быковский оптимизм (и гуманизм) соединяет в себе последовательный и суровый реализм — умение видеть мир таким, какой он есть, без всяких посторонних прибавлений — и надежду на то, что в человеке победит все-таки лучшее, а не худшее.

Мир меняется, но совсем не обязательно всегда в лучшую сторону. Например, в прежние времена у хо-

рошего художника спрашивали — *как жить дальше?* Теперь с этим вопросом не пристают, полагая, видимо, что ответ на него известен каждому человеку, даже школьнику. И литература постепенно перестала давать ответы на подобные кардинальные вопросы бытия, ограничивая свою задачу разбором того, *как живут люди нынче* (одни писатели с большей, другие — с меньшей правдивостью). Ведь апостольская ниша литературы сейчас пуста, и нет гения, который увлек бы читателей ответами на трудные вопросы бытия.

О чем бы ни рассуждал Василь Быков — о театре, который он «не любит», точнее, не принимает его условность в изображении действительности (извиняясь при этом за свой «гипертрофированный реализм»), или о смерти, которую он считает проявлением «величайшего демократизма бытия» («Все смертны, и критики и писатели, и это прекрасно»,— иронизирует Быков), он ни минуты не озабочен тем, как он выглядит со стороны и что могут о нем подумать его слушатели. Он верен себе, принципу, некогда сформулированному Твардовским: «Все минется, одна правда останется». Этим и интересен, значителен он как личность.

●

Прав Р. Быков, сказавший на одном из заседаний секретариата Союза кинематографистов, что режиссура начинается с выбора позиции, с четкого нравственного самоопределения авторов фильма. В социальном (не технологическом, не профессиональном) смысле авторская позиция — это и есть режиссура. Нечеткость или неточность нравственной позиции нельзя восполнить, возместить ни профессионализмом, ни талантом, ни благими намерениями (одна из причин, почему авторами «никаких» фильмов могут оказаться и талантливые художники). В этом убеждаешься на примере огорчительной неудачи (случай сложный, так как картина пользуется успехом у зрителей и имеет своих активных сторонников) талантливого Эльдара Рязанова с «Жестоким романсом». О нем много было сказано, развернулась даже дискуссия, и многие упреки в адрес картины надо признать справедливыми. Еще раз (в который?) было доказано, что классика — орешек крепкий, ее наскоком не возьмешь и так просто не раскусишь. Удивляет заметно легковесное отношение к первоисточнику (драме А. Н. Островского) и к весьма поучительному опыту ее первой экранизации. Протазановская версия, безусловно, не эталон и не оптимальный вариант экранизации, но по уровню осмысления и художественного изображения событий в «Бесприданнице» она сыграла свою роль в оценке фильма Рязанова. У Протазанова на первом плане — драма Ларисы, у Рязанова — выдвинулся Паратов; в первом случае Карандышев, как он сыгран В. Балихиным, несмотря на свою малость, ничтожность, вызывает у зрителя сочувствие и сострадание, во втором, сыгранный А. Мягковым одномерно и однотонно, это не более чем «кисель на дороге», вызывающий чувство недоверия, даже брезгливости.

Поражает поверхностно-плоская расстановка сил в рязановской версии, непонимание, несхватывание самого духа русской классики в подходе к сложным жизненным явлениям и процессам. Скажем, появление на исторической арене таких, как Штольц, не помешало Гончарову заметить и передать в Обломове не только «обломовщину», но и некое рациональное зерно этого специфически русского феномена (что, кстати, хорошо схвачено и передано в известном фильме Н. Михалкова). Лопахин у Чехова отнюдь не перечеркивает своим появлением хозяев вишневого сада, которые, несмотря на историческую изжитость и отсталость, несут в себе определенное жизненное содержание, побуждающее зрителя им сочувствовать, сострадать, сознавая в то же время их

обреченность. А. Кторов играл в протазановском фильме «блестящего барина» (как и предуказано драматургом), и было понятно, почему Лариса могла в него безоглядно влюбиться, отправиться за ним по первому его зову. Н. Михалков играет хамоватого, «быдловатого», простите, самца-затейника, способного купить любовь, взять женщину силой, но не увлечь, не поразить личностно такую неординарную, очень женственную натуру, как Лариса. В «Жестоком романсе» вообще многое опрощено, огрублено, представлено однозначно. Так можно ли быть уверенными в том, что нынешние Ларисы при такой расстановке нравственных сил в картине сделают правильный вывод относительно человеческого, духовного смысла драмы, постигшей их далекую предшественницу. (Я имею в виду как раз тех зрителей, которые склонны доверяться экрану без излишней рефлексии). И без социологических опросов очевидно, что нравственному чувству наших молодых современниц наносится моральный ущерб.

Следует особо сказать о нравственной функции кинематографа как самого массового из искусств. В последнее время мы начинаем точнее, глубже понимать взаимоотношения искусства и морали, которые многими сводятся к образной иллюстрации морального кодекса общества и копированию нравственных коллизий самой действительности. Постепенно уясняется мысль о том, что кино не просто фиксирует и отражает моральную практику общества, оно идет дальше — перетворяет, пересоздает мораль в соответствии с эстетическим идеалом нашего общества и выдвигает в своих произведениях такой потолок нравственного существования (прекрасный пример — Деточкин из «Берегись автомобиля» Э. Рязанова и Э. Брагинского, нашей лучшей социальной комедии последних двух десятилетий), который опережает бытующие представления и ходячие образцы. Два вопроса общего порядка наше киноведение и критика обходят своим вниманием: первый — какую именно (фактически!) мораль «проповедует» наше кино на экране, кого и что предлагая в образцы морально честного и чистого поведения, образа жизни и образа мысли, и насколько нравственные искания кинематографа адекватны моральным запросам и ожиданиям реальных людей; второй — каков вклад искусства в движение и развитие самой общественной морали, которую кино не только отражает, но и творит?

●

Прошел V съезд кинематографистов... Прошел бурно, по-деловому, заинтересованно, пристрастно, с эмоциональными перехлестами и потому — празднично, интересно, волнительно. Для кого-то он оказался неожиданным по ходу и по результатам. Но если спокойно проанализировать предшествовавшие ему факты и события, то он был — таким, каким получился! — вполне подготовлен. Прежде всего, конечно, требовательными, обновляющими всю атмосферу общественной жизни страны решениями XXVII съезда нашей партии. Печатью, опубликовавшей ряд серьезных критических материалов о состоянии, противоречиях и проблемах советского кинематографа. Наконец, резкой неудовлетворенностью многих реакцией Госкино и Союза кинематографистов на призыв к перестройке механизма кинопроизводства, которую (реакцию) кто-то из выступавших на съезде назвал «обманом общественных ожиданий».

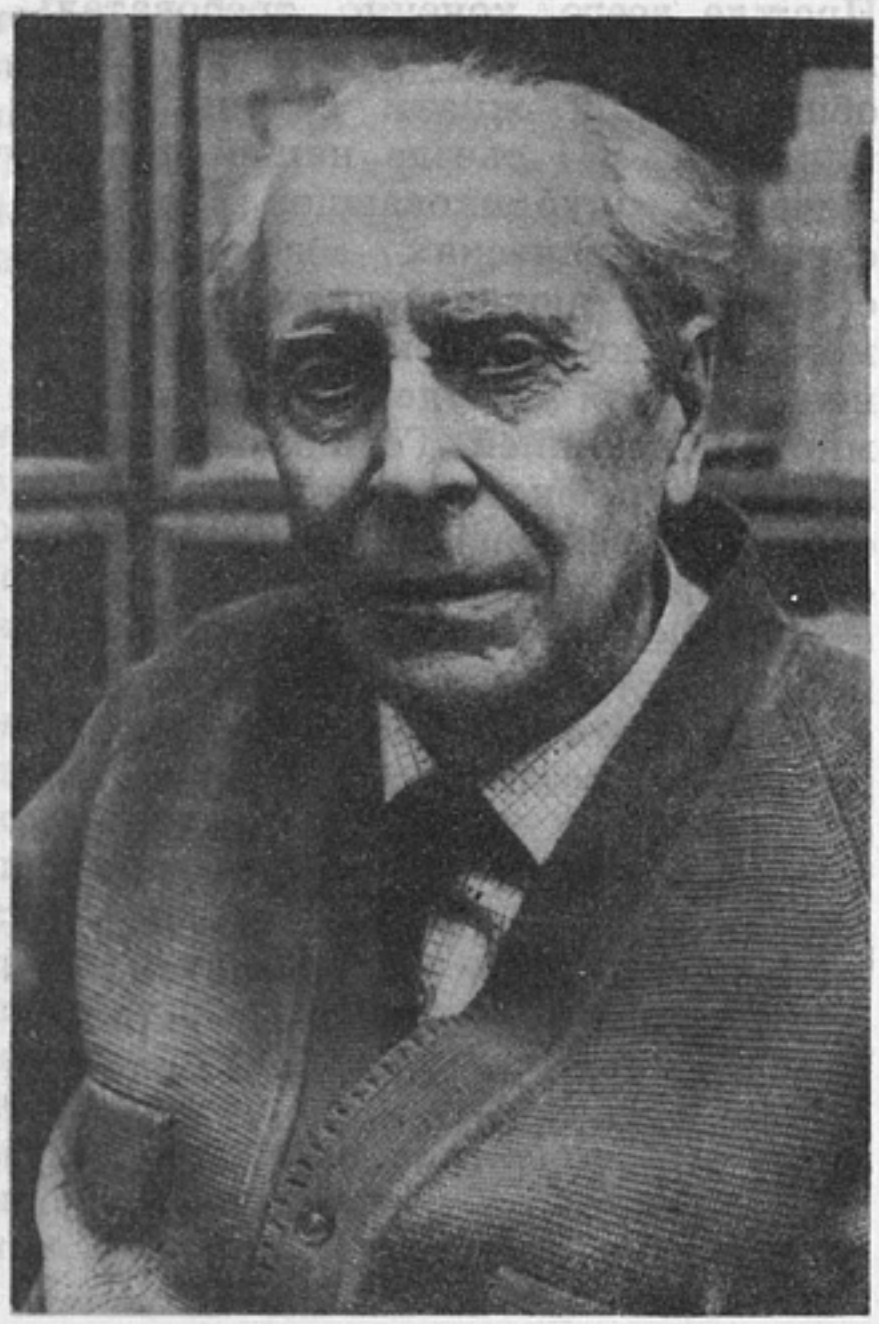
Съезд стал заметным событием в духовной жизни общества. Я вижу его общественное значение, выходящее за рамки сферы кино, в том, что он практически, на деле подтвердил жизненную силу и эффективность форм непосредственной демократии, прямого участия масс в выработке решений, которые они будут осуществлять сами.

Д. ЛИХАЧЕВ

Поэзия преображения

Беседу ведет М. Брашинский

Кино и зритель



М. Брашинский. Дмитрий Сергеевич, ваши «Заметки о русском» вы начинаете с постановки проблемы: мало пишется и делается у нас, чтобы реально познакомить людей с их историей. Хотелось бы начать с этого и наш сегодняшний разговор. Ведь проблема эта — общекультурная. Какова, по-вашему, роль кинематографа в ее решении?

Д. Лихачев. Роль огромная, и ответственность — тоже. Видите ли, я считаю кинематограф настоящим чудом нашей духовной и культурной жизни. По своим возможностям и ресурсам он, на мой взгляд, превосходит все другие виды искусства. Он способен переносить зрителя из эпохи в эпоху, из страны в страну, охватывать многотысячные толпы и запечатлевать исторические катаклизмы, но он же приближает к нам лицо человека, входит в его душу и превращает нас в соучастников жизни души. К тому же сила и масштабы воздействия кино на аудиторию, его популярность и демократизм невероятны. Все это вместе взятое делает его едва ли не лучшим проводником людей по жизни и, конечно, по истории.

Но я не случайно упомянул об ответственности. Она прямо пропорциональна достоинствам киноискусства, и, надо сказать, тут есть еще масса нерешенных вопросов. О них-то и стоит поговорить. Например, насколько допустимо домысливать историю. Ясно, что искусство предъявляет свои права на действительность, и на историческую действительность тоже, разумеется. Но вот в чем дело: домысел часто переходит в вымысел, в искажения, которые, как правило, антихудожественны, особенно для тех, кто знает и любит историю. Эти искажения, даже незначительные, подчас портят самые интересные замыслы, ничем не дополняя, только мешая восприятию произведения. Вот, к примеру, в одном фильме, посвященном событиям шестивековой давности, крестьяне пекут картошку. Что тут скажешь? Ведь каждому грамот-

ному человеку известно, что картофель появился в России в XVIII веке, и то сперва в качестве сладкого блюда. Издревле тем дешевым сортом еды, каким в наше время стал картофель, на Руси была репа, поэтому и говорили: «дешевле пареной репы». Ее крестьяне могли печь вполне. А показывать, как в XIV — начале XV века пекут картошку, невероятно и бессмысленно. В свое время, когда в сектор древнерусской литературы Пушкинского дома был прислан этот сценарий для замечаний, мы указали на такие нелепые погрешности, но авторы решили, видимо, что все это мелочи, и к замечаниям не прислушались. Но такие-то мелочи и портят всю картину, они как песок на зубах от плохо промытого материала.

Вывод из сказанного может быть, по-моему, один: обращаться с историей необходимо с большой осторожностью. Не скажу, что нужно избегать всякого воображения, нет, но в том-то и дело, что и воображение должно быть историчным, оно должно работать в русле исторической реальности, вести художников по пути, проложенному историей. Грубой ошибкой было бы считать, что исторический фильм не требует какого-то определенного настроения, проникновения в атмосферу эпохи. Тут без воображения не обойтись. Но не должен искажаться самый образ исторического быта и бытия.

Должен сказать, что не только к историческим фильмам, но и к историческим романам отношение у меня очень настороженное. Нынче появляется множество произведений с полным отсутствием элементарного чувства историзма. Возьмем, к примеру, язык. Авторы «сочиняют» язык эпохи, пользуясь традиционными представлениями о «типичных» древнерусских выражениях. Когда этого в историческом романе нет — точно вздохнешь свежим воздухом. То же и в произведениях из крестьянской жизни. Вот я прочел по-русски роман белорусского писателя Василя Быкова «Знак беды». Там крестьяне разговаривают языком литературной нормы. И это сразу делает роман очень значительным. Нам не приходится постоянно оглядываться на этнографию, мы знакомимся с простыми людьми, и их людские чувства не надо расшифровывать, они понятны. А вот когда в романах начинается внедрение всевозможных этнографических выражений, читать просто невыносимо, потому что вместо человека предстает какая-то кукла. Когда в историческом произведении через слово наталкиваешься на пресловутое «пошто, боярин...», дальше читать уже не хочется — ты видишь что вместо действительного знания автор преподносит тебе расхожие, штампованные представления о России и ее языке. То же и в кино. Почему люди там говорят таким выдуманным, никогда не существовавшим языком, который порожден, может быть, «Князем Серебряным» А. К. Толстого, а вернее всего, историческими повествованиями Загоскина? Не лучше ли говорить нормальным русским литературным языком?

Похожее положение и с одеждой. Мы древнерусскую одежду знаем очень мало — знаем по преимуществу XVII век. Но нельзя ведь XI—XII века рядить в тяжелые одежды XVII века. Это фальшиво!

Я очень люблю ковер из Байе — замечательное произведение XI столетия, изображающее захват Вильгельмом Завоевателем Англии в 1066 году. Для ковра этого была построена церковь в Нормандии; он необыкновенно занимателен по сюжетам, по композиции, по точности воспроизведения обстановки походов, битв и т. д. И вот что интересно. Отдельные детали, оружие, прически — все очень похоже на то, что мы видим на русских миниатюрах XII—XIII веков, которые доступны, но художники, конструируя историческую обстановку, их почему-то мало учитывают. Есть ряд штампов — я назвал лишь немногие,— которыми пользуются авторы для создания мнимоисторической «достоверности».

«Ковер королевы Матильды», хранящийся в музее г. Байе. 0,5×63 м. Вышивка шерстью на полотне. Эпизоды завоевания Англии норманнами (вторая половина XI века).

Многие просто не дают себе труда вглядеться в прошлое; чем воссоздавать по крупицам — проще выдумать.

Мы совершенно не знаем культуры быта. Я предложил издательству «Искусство» (отдел театра) переиздать книгу Германа Гоппе о «хорошем тоне» (была такая в XIX веке) для режиссеров-постановщиков. В ней рассказывается о том, как себя вести. Как поступить: вы едете в коляске, а по тротуару идет дама, с которой вы знакомы. Как поздороваться? А если военный входит в дом с саблей? Саблю оставлять в передней или нет? В постановке МХАТа 30-х годов в «Анне Карениной» Вронский при Анне ходит в подтяжках, а русские дворяне их не носили — только ремешок. В Париже была такая мода, а в Петербурге это считалось неприличным.

Великолепный телевизионный фильм о Шерлоке Холмсе. Но д-р Ватсон и Шерлок Холмс садятся завтракать и повязывают салфетку на шее по-немецки! В Англии салфетку клали на колено, на левое колено, и в России так было принято везде, кроме купеческой среды.

М. Брашинский. Но в чем же причины столь неоправданно вольного обращения с историей? Я позволю себе начать отвечать на этот вопрос, пользуясь вашими же наблюдениями в «Заметках о русском». Есть два подхода к истории: как к некоему зрелищу, декорации и как к документу. Этот второй подход шире и бережнее, он требует от человека не только реального знания, подлинно научного внимания к дошедшим до нас островкам прошлого, но и большого воображения. И именно он, казалось бы, должен дать художнику-историку простор для творческих поисков, а между тем «декоративный», безответственный подход процветает и дает соответствующие плоды...

Д. Лихачев. Совершенно верно. Видите ли, дело обстоит таким образом, что наши житейские представления меняются гораздо медленнее научных. Мы сегодня представляем себе Древнюю Русь, повторяю, приблизительно так же, как представляли ее ученые в начале XIX столетия. Эти представления основывались главным образом на XVII веке, на консервативном крестьянском и купеческом быте, который в прошлом веке

еще можно было увидеть воочию. Археологические изыскания показали необоснованность такого взгляда, вскрыв все многообразие жизненного уклада Древней Руси, однако обывательские представления остаются прежними. Возьмем, к примеру, «Домострой» — до сих пор его наставления кажутся чем-то ужасным, варварским. А между тем «Домострой» для XVI века был очень прогрессивным сочинением, в нем содержится ряд гуманных для своего времени и целесообразных идей. Наши же представления о «Домострое» остаются на том же уровне, на каком они бытовали при Островском. Подобным недоразумениям несть числа. Нелепые представления порой доходят до смешного. Когда на экране, скажем, изображается пир, то пирующих дружинников мы непременно видим в полном боевом снаряжении, хотя всем известно, что шлем и броня надевались только перед битвой, что в них не разгуливали — это было попросту крайне трудно из-за большого веса,— их везли на возах позади войска, и известны случаи, когда русские воины оказывались побежденными из-за того, что не успевали вооружиться.

Представления о Древней Руси, о фольклоре у нас еще часто отдают пошлостью, своеобразным кичем. И нередко постановщики фильмов, точно так же, как и писатели, потакают этим представлениям. Однажды я смотрел зарубежный фильм о России, где дворянское имение было построено в стиле кижских церквей. Я спросил своего спутника-англичанина, хорошо осведомленного о мире кино: неужели постановщик не знает, что русские усадьбы строились в стиле классицизма, в стиле ампир, барокко, но уж совсем не как деревянные церкви XVIII века? Он ответил: разумеется, он все прекрасно знает, но показать это — значило бы вызвать у зрителя недоверие. Постановщик не хочет входить в диссонанс с теми представлениями, которые уже существуют у иностранного зрителя о России. Издержки, еще кое-как объяснимые при обращении к чужой истории, совершенно непростительны при обращении к истории отечественной. А у нас режиссеры тоже подчас боятся ломать обывательские представления зрителя, чтобы не вызвать недоверия к себе. Когда же авторы пытаются косность взглядов переломить, ну, допустим, разбить устоявшееся мнение о русском народном юморе, как это попытался сделать С. Овчаров в своем замечательном фильме «Небывальщина»,— это вызывает протест, даже письма в вышестоящие инстанции по поводу «недостаточно патриотической» позиции авторов — глупость, разумеется, совершенная.

Процесс приведения читательских и зрительских представлений в соответствие с научными — это процесс очень сложный и длительный. Одно из средств — увеличить роль научных консультантов в исторических фильмах. Нельзя ограничиваться одним консультантом там, где необходимы археологи, специалисты по истории костюма, по истории языка и т. д. Ученые должны включаться в работу с самых первых шагов, с написания литературного сценария. На практике же оказывается, что кинематографистам нужны не ученые, а их титулы. Я сам однажды на этом попался. Меня пригласили консультировать фильм-оперу «Князь Игорь», но пригласили, когда все уже было снято, так что мне вменялось в обязанность только просмотреть готовый материал. И хотя многое мне там не понравилось, изменить уже ничего было нельзя — фильм надо было либо принимать, либо не принимать. А потом в титрах крупными буквами было написано: «консультант — академик Лихачев» — главное для них было, конечно, «академик». Вот такого рода «консультации» не нужны совершенно, они только запутывают зрителя, который думает, что все несоответствия исторической правде, которые есть в фильме, утверждены ученым, а значит, так и должно быть.

О зрительском доверии стоит сказать особо. Мне кажется, сегодня нужно искать новые формы для исторических фильмов. Новые формы авторского присутствия. История должна подаваться опосредованно, через призму нашего современного сознания.

М. Брашинский. То, о чем вы сейчас заговорили, Дмитрий Сергеевич, по-моему, несколько шире, чем вопрос зрительского доверия. История как нечто самоценное и самодостаточное — это, конечно, предмет исследования и предмет разговора, но предмет ли это искусства? Без истинно глубокой связи с современностью, с той исторической и духовной ситуацией, в которой творит художник, прошлое, как ни раскрашивай его, мертво. Это не значит, что в истории надо искать прямые аналогии с современностью, но разве не правда, что в разное время одни исторические периоды как бы приближаются к нам, а другие, еще недавно, может быть, актуальные, отходят на второй план? Искать в прошлом настоящее, в чужих и давних заботах и проблемах — наши, сегодняшние, по-моему, полезно и увлекательно. Но вот вопрос: не в ущерб ли историзму такие поиски?

Д. Лихачев. Думаю, что нет. Конечно, во всем требуется такт. Нельзя перебарщивать, нельзя допускать искажения истории в угоду чьим-то взглядам на современность. Но, скажем, напомнить людям, что такое в истории уже было и привело к определенным последствиям, можно и даже необходимо. Напомнить, к примеру, что идеология нацизма еще не исчезла с нашего горизонта, что она живуча и еще прячется под разными масками. Знать это полезно. Но тут уж нацизм должен быть представлен во всей своей подлинности.

Память, как и история, воспитывает. Мы должны считать себя продолжателями каких-то культурных традиций, но вместе с тем и опасаться повторения некоторых ошибок прошлого. Тут вообще этика и эстетика неразделимы. Этика — ведь это своего рода эстетика, эстетика внутреннего поведения и т. д. А этика всегда должна на что-то опираться. В свое время она опиралась на религию. Сейчас она на нее опираться не может, а на эстетику не только может, но и должна. Поэтому эстетическое воспитание в школе одновременно является и этическим воспитанием. Искусство же — а искусство кино в силу своей специфики в особенности — может быть могучим проводником этических идей. В этом смысле и роль исторического кино, конечно, необычайно велика.

М. Брашинский. Как, впрочем, и литературы — на этом «духовном пространстве» кино и литература могли бы действовать сообща. Разве не к тем же этико-эстетическим целям должно быть направлено преподавание литературы в школе? Разве громадное культурное, духовное, нравственное богатство, носителями которого являются литература и искусство, не есть то главное, что должно передаваться от поколения к поколению с самых ранних лет? В духовном фундаменте нашей жизни литература и кино соседствуют без спора. Но вот когда они приходят во взаимодействие, все выглядит не так уж гладко — об этом свидетельствуют разгоревшиеся в недалеком прошлом дебаты. И теперь, выступая в нашем разговоре не только как историк, но и как литературовед, вы, конечно, присоедините свой голос к лагерю, который можно было бы оформить юридически как «Общество охраны литературных памятников от посягательств»?..

Д. Лихачев. Прежде всего надо условиться о том, что экран не должен и не может повторять литературное произведение — он имеет свои законы, и простой перенос литературы на пленку может создать только плохой фильм и ничего более. Недаром ведь Достоевский, который сам по себе чрезвычайно драматургичен, возражал против постановок своих романов на сцене. Восставая против инсценировок, он, очевидно,

Иллюстрации к «Повести временных лет» (см. с. 71, 86, 89, 91, 92, 93) — по сути своей графический вариант памятника древнерусской литературы. Это главная тема Георгия Вячеславовича Якутовича. Работы художника как бы перекликаются с взглядами нашего выдающегося ученого, академика Дмитрия Сергеевича Лихачева на то, каким должно быть взаимоотношениям искусства, исследующего историю, с исторической наукой.

опасался именно буквалистских переложений, а не приспособления прозы к условиям сцены.

Приспособление языка одного искусства к языку другого неизбежно и всегда конфликтно, поэтому я, например, не разделяю многих упреков к новейшей киноверсии «Бесприданницы» Островского. Другое дело, что приспосабливать можно по-разному. Порой автору литературного первоисточника на экране внушается мысль совершенно противоположная той, которую он вкладывал в свое произведение. Вот это недопустимо. Но, скажем, уничтожать авторские ремарки — распоряжения сугубо сценические — или сокращать многотомные романы просто необходимо.

Проблема, о которой мы говорим, не нова. На произведения литературы всегда «покушались» другие искусства. Возьмем, к примеру, оперу «Евгений Онегин» — насколько она соответствует духу оригинала? В опере ведь очень многое искажено. И есть в чем упрекнуть Модеста Чайковского. В целом я считаю его либретто удачным, кроме одного пункта: нельзя было подменять мысли Пушкина. Скажем, «Любви все возрасты покорны» — знаменитая ария. Все убеждены, что это слова Пушкина, на самом же деле его тут только первая строфа, а дальше мысль коренным образом изменена. Вот этого-то Модесту Чайковскому и нельзя было делать: необходимо было законы оперного искусства все же согласовать с тем содержанием, которое Пушкин вкладывает в свои стихи. Ведь в этом и заключается искусство сценариста — допустить как можно меньше искажений замысла автора, тем более если это замысел великого поэта. Наши же сценаристы нередко начинают вести настоящие военные действия против литературного произведения. Каждый вид искусства имеет свои законы. Их надо чувствовать. Писатель Михаил Булгаков был человеком с большим чувством театра. «Белую гвардию» он не просто перенес на сцену. Он из нескольких лиц сделал одно, изменил эпизоды, всю конструкцию. Хотя сюжет истории семьи Турбиных остался. Но театральная версия построена по своим законам.

Конечно, все сказанное не означает, что художественное воображение при экранизации (как и при обращении к истории, об этом я уже говорил) — вещь ненужная и даже вредная. Экранизация может обогатить первоисточник, воплотив то, что неподвластно литературе: зримый образ Петербурга в «Идиоте», к примеру. Все дело опять же в творческом такте режиссера. Границы интерпретации всегда лежат в пределах авторского мира, и тут режиссер должен проявить такт и интеллигентность в выборе средств. Он должен очень хорошо знать произведение, которое экранизирует, видеть его в контексте всего творчества автора и в контексте времени.

Кстати, можно объяснить практически полное отсутствие у нас экранизаций литературных произведений Древней Руси тем, что они дают слишком мало зрительного материала. Искусство реализма ближе к кино, потому что оно материализует многие наши представления. Если из «Анны Карениной» мы можем узнать, как героиня была одета, как у нее блестели глаза, была ли она брюнеткой или блондинкой, то из древнерусского искусства узнать такие подробности почти невозможно. И, очевидно, крупные режиссеры, чувствуя подстерегающую их опасность фальши, не берутся за экранизацию литературы этой громадной культурной эпохи. Ведь каждая экранизация, повторю, требует от ее авторов абсолютно конкретного знания о художественном мире произведения, о его героях, среде и т. д.

М. Брашинский. Видимо, тут можно говорить еще и о том, что разные литературные произведения по-разному поддаются кинематографическому осмыслению.

Д. Лихачев. Да, конечно. Я в свое время советовал кинематографистам

экранизировать «Игрока» Достоевского. Не знаю, мой ли совет подействовал, но фильм «Игрок» появился и стал удачей именно потому, что роман поддался экранизации. Там нет сложных философских проблем, какие есть, скажем, в «Братьях Карамазовых», они экранизации, по-моему, не подлежат. Или «Бесы». Я не представляю себе полноценного киноэквивалента этой прозе. А вот «Село Степанчиково» может быть экранизировано, это великолепный сюжет для кино.

М. Брашинский. Но тогда выходит, что сюжет — едва ли не единственное, что доступно кинематографу в общении с литературой, им и следует ограничиться...

Д. Лихачев. Нет, это не совсем так. Экранизация может затрагивать и образный, и идейный строй произведения. Но не все идеи в кино могут быть полнокровно выражены — не выговорены, а выражены! — в частности, некоторые идеи Достоевского. Вообще в любом виде искусства сначала нужно отыскать и ощутить некое кинематографическое зерно, а уж потом переносить его на экран. Вот пример, не имеющий отношения к литературе,— балет «Галатея», созданный на телевидении, был замечательным телебалетом, а на сцене ничего бы не получилось, несмотря на то, что искусство балета как будто не существует без праздничного настроения зрительного зала, без непосредственных откликов, аплодисментов. То же и с литературными экранизациями: если в произведении есть изначальный кинематографизм, экранизация почти наверное будет удачной.

Почему я вспомнил «Село Степанчиково»? Потому что в центре его — замечательный образ Фомы Опискина, маленького лицемера-диктатора, многое вскрывающий в том, как вообще возникают диктатура и деспотизм. Обобщающая сила образа огромна, так же как огромна и воспитательная роль, которую могло бы сыграть это произведение на экране. Только какой-то обморок кинематографистов не дает им увидеть уникальной кинематографичности «Села Степанчикова». И еще есть ряд произведений, просто требующих экранизации. Например, «Шинель» Гоголя, неоднократно уже экранизировавшаяся, может быть, мне думается, воплощена в кино еще и еще, потому что тут мы каждый раз заново получаем возможность проникнуть в трагедию маленького человека, заново и по-новому. Была в свое время итальянская «Шинель». Я, правда, фильм не видел, но представляю себе, что эта повесть звучала совершенно не так, как мы привыкли.

М. Брашинский. С классикой в разное время разные художники обращались по-разному: мы знаем примеры ее насильственной актуализации, но знакомы мы и с опытом, скажем, А. Куросавы, укрепившего свою славу экранизациями «Идиота» и «На дне», перенесенными в иную страну и в другое время.

Д. Лихачев. Я думаю, классика современна, пока современны проб-

лемы, поднятые в произведении, как, например, в «Идиоте». Ведь Мышкин гибнет оттого, что он беззащитен, слишком сложен и слишком высок для того мира, в который пришел. Это проблема вечная и, наверное, повсеместная. Поэтому для японцев оказалось закономерным и органичным сделать Идиота японцем и нашим современником.

М. Брашинский. То есть дело отнюдь не в аллюзионности...

Д. Лихачев. Нет, просто картина должна быть сделана откровенно. Всегда плоха ложь. А откровенность покоряет зрителя, и вскоре мы примиряемся с тем, что действие происходит в Японии, а Мышкина играет японский актер. Мы начинаем следить уже за двумя авторами — за Достоевским и за Куросавой. Да у экранизации и должно быть два автора. А прятаться за спину классика, за его имя — негоже, недостойно настоящего художника.

Перенос одного вида искусства в другой совершался всегда, поэтому вопрос «зачем?» для каждого произведения индивидуален. Вот Куросава экранизировал «Идиота» затем, чтобы познакомить японцев с проблемами Достоевского и показать их актуальность и применимость к японской действительности. Кто же может сомневаться в правомерности такого подхода? В иных случаях экранизация развивает патриотические чувства, как, скажем, в «Войне и мире» С. Бондарчука. Кроме того, часто экранизация служит целям популяризации литературного произведения. Говорят, что «Пиковую даму» школьники отвечают уже по опере, а не по Пушкину (оперу все-таки показывали по телевизору). Ну так что же, хотя бы по опере, а ведь могли и вообще не знать, что такое «Пиковая дама»,— тут хоть какие-то проблески знания появились. А ведь часто экран заставляет обратиться к книге, заставляет вчитываться, думать, развивает воображение. Поэтому экранизация литературных произведений нужна, нужна в разных целях, но обязательно хорошая!

Однако все, что я сейчас говорю,— это, так сказать, «комнатные рассуждения». Вообще-то ведь вопрос чрезвычайно важный, и я удивляюсь, как мало пишется научных исследований о законах того или иного жанра, того или иного искусства, вынуждающих к определенным изменениям в тексте, в содержании, в теме литературного «первоисточника». До какой степени это допустимо, до какой — нет. Когда можно тот или иной текст связывать с первоначальным автором, а когда нужно говорить о другом, новом произведении. Когда следует сохранять, скажем, имена героев, а в каких случаях лучше делать так, как поступали в средневековье — сохранить общий сюжет, а имена героям давать уже совсем другие, потому что и произведение совсем другое. Все эти рассуждения нуждаются в научном обосновании, а между тем насущных исследований

этих вопросов почему-то все нет, хотя сама практика подтверждает их явную необходимость. Какие актуальные диссертации могли бы быть написаны на эти темы!

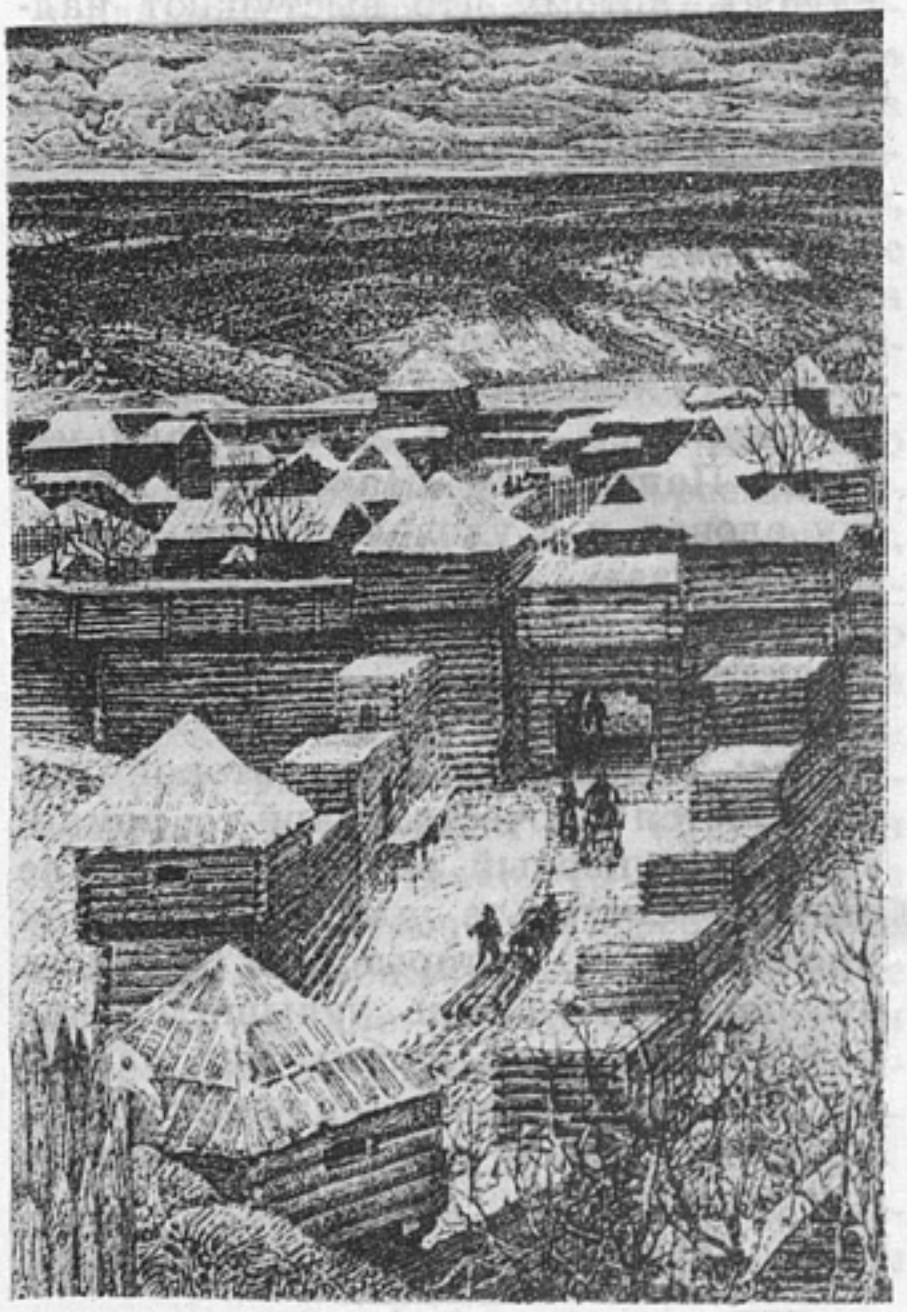
Искусства взаимодействуют — кино ведь тоже влияет на литературу, влияло еще в двадцатые годы, а сегодня какие-то формы кино сами становятся литературой — происходит обратный процесс. Нынче одно из любимейших чтений — это чтение сценариев. Можно, наверное, уже говорить о формировании нового литературного жанра. Однако сценарии у нас издаются, а научных исследований, посвященных сценарному искусству как предмету литературы, пока почти нет.

Какой из всего этого следует вывод? Нужно, мне кажется, с одной стороны, быть более широко мыслящими людьми, а с другой стороны, ставить проблемы взаимодействия искусств в научной печати. Нужно создавать специалистов по этим вопросам — крайне сложным и важным в современной жизни.

Вообще говоря, синтез искусств был всегда. Идеальным примером, на мой взгляд, может служить садово-парковое искусство. Вот это синтез — и музыки, и живописи, и архитектуры — всего. Для садового исполнения специально писали музыку, и не кто-нибудь, а Глюк и Моцарт! Сад помогает лучше понять литературу, особенно поэзию — этим и объясняется мое увлечение искусством садов и парков. Синтетическим искусством всегда был театр. И, конечно, кино. Я вспоминаю фильм «Шербурские зонтики» — какой-то новый вид искусства — киноопера. Повторить такое уже не удавалось, повторения выходили компилятивными и беспомощными. Так что первое условие удачи — это, конечно, талант, неповторимая индивидуальность художника.

Но синтез может не состояться или даже оказаться вредным для искусства не только в безнадежном случае неталантливости автора. Принципиально важное, необходимое условие синтеза — ясное понимание специфики искусств и строгий учет этой специфики. Стоит нарушить равновесие, забыть меру — и вся постройка рушится на глазах. Скажем, были в истории примеры, когда в поисках синтеза живописи с архитектурой уничтожали последнюю. Таковы росписи Ренессанса, которые, создавая свою, новую иллюзию, новую художественную действительность, прятали своды, столбы и прочее. Однако шедевры Дионисия в Ферапонтовом монастыре своей «невесомостью» подчеркивают своеобразие архитектуры. Думаю, то же можно сказать и о кино — неважно, как его называть: «литературным», «живописным», «музыкальным»... Синтез хорош тогда, когда он необходим и когда, творя новую художественную реальность, он не убивает индивидуальности каждого из искусств.

М. Брашинский. Дмитрий Сергеевич, мне кажется неслучайным,



что в нашей беседе рядом с кино сами собой возникли и другие искусства, как не случайна и ваша — историка, филолога и исследователя культуры — заинтересованность в судьбах кинематографа. Ведь есть же в науке о литературе, в науке о кино, вообще в искусствоведении, несмотря на все специфические отличия, какие-то общие методологические принципы...

Д. Лихачев. Разумеется. Меня, например, очень интересует проблема произведения как процесса. Это относится в равной степени и к литературе, и к музыке, и к кино. Эти формы искусства — временные (или временны́е), но они всегда носят и характер надвременный. Скажем, слушая музыку мы всегда помним, учитываем уже прослушанное и предчувствуем будущее. Если предчувствия наши оправдываются — значит, это замечательная музыка, большое искусство. Когда вторично слушаешь, читаешь или смотришь произведение, проникаешь в него гораздо глубже, потому что выступают надвременные достоинства этого произведения, те, что принадлежат вечности. Я знал человека, который старался не пропустить ни одного представления «Дон Кихота». Он помнил балет наизусть, но вновь и вновь погружаться в этот мир было для него просто жизненной необходимостью. Я, например, очень люблю фильмы Глеба Панфилова «Начало» и «Прошу слова» и с удовольствием их пересматриваю. И мне не становится скучно, напротив. Так проверяется качество искусства — если второй раз на фильм не тянет, значит, фильм неважный. Если второй раз не хочется прочесть какой-то роман, значит, и первый раз его читать не стоило. Составьте для себя список произведений, которые вам хотелось бы перечесть, вновь услышать, еще раз посмотреть. Почему нет такого вопроса в анкетах, предлагаемых прессой? Думаю, просто страшновато для многих...

М. Брашинский. Да, пожалуй, такой список был бы невелик. «Почему так мало хороших фильмов?» — вопрос задавался не раз, и ответы на него были разные, например, такой: «среднее» кино и вообще «средняя» культура нам нужны, чтобы на их почве возникало нечто высокое и большое...

Д. Лихачев. Нет, так называемое «среднее» искусство — не необходимость, а неизбежность, и ничего тут не поделаешь. Но его нельзя поощрять, а тем более — культивировать, с ним нужно бороться большим и подлинным искусством.

Плохое искусство — это заполнение пустоты, чем, на мой взгляд, и объясняется нередкий кассовый успех малохудожественных фильмов. У интеллигентного человека пустого времени быть не может; интеллигентному человеку никогда не бывает скучно, ибо его интересы всегда устремлены в окружающий мир, который бесконечно интересен сам по себе и не нуждается в том, чтобы его замещали чем-то другим. Такие замещения подлинной жизни ее суррогатом — медвежья услуга кинематографистов зрителям. Искусство нам нужно разное, но непременно талантливое и честное, даже если оно стремится развлекать. А иначе все превращается в пустую трату времени, которого у нас так мало и которое так дорого. Угождать зрителю — вот чего искусство просто не может себе позволить.

Кинематограф должен быть разнообразным — со строгой установкой на художественность: должны быть фильмы для людей очень интеллигентных, понимающих тонкости, подтекст, и должны быть простые фильмы. Говоря о простых фильмах, я имею в виду не расчет на необразованных людей, а обращение к простым чувствам, которые в каждом человеке есть, хотя у нас их часто стыдятся, почитают сентиментальностью, тогда как прежде такая «сентиментальность» была нормой.

Жил когда-то на Васильевском острове врач немец, его сын дружил

с моим отцом, и я их хорошо знал. Он брал большой гонорар за официальный прием, но когда его вызывали к бедным, он не только не брал денег, но иногда большую сумму собственных денег отдавал больному. Особенно часто он помогал больным туберкулезом (чахоткой, как тогда говорили). У него были дни бесплатного приема, богатые стыдились приходить в такие дни. Он знал, с кого можно взять, а кому нужно и дать. Вот такой сентиментальный случай.

Фильмы, которые рассказывают о самых простых случаях, вообще трогают: например, как семья приютила сироту. Помню, я лежал в больнице, а рядом артиллерист, военный умирал от рака. К нему приходила приемная дочь, сирота, которую он вырастил, воспитал. Ей было лет двадцать. Нужно было видеть, как она приходила, как советовалась с ним во всем, как показывала своего жениха! Простой случай, но он всегда трогает меня до слез, когда я его вспоминаю, потому что я понимал, какой это был хороший человек.

Лет десять назад в одном из детских домов Ленинграда случился взрыв от газа и начался пожар. Воспитательница сама выносила детей из горящего дома. Она вся обожглась. Стала в результате полным инвалидом. Но спасла больше двадцати детей. Вот о таком человеке снять фильм необходимо. Даже если этот сюжет может кому-то показаться сентиментальным. Ну и что же, хорошо, что сентиментальный. Нужно только не упрощать его в фильме.

Может быть, особенно впечатляющими могут быть фильмы о простых чувствах в документальном кино. Таков, например, фильм «Почин», который мне довелось недавно видеть. Там простой человек — Иван Данилович — затевает большое общественное дело — открывает музей народного прикладного искусства. У него хорошее лицо, говорок на «о». У актеров не найдешь таких лиц, как у Ивана Даниловича. А пожилая женщина в фильме, которая согласилась уступить свою избу под музей и заплакала! Ведь не каждый согласится отдать свое жилье музею, избе той уже больше ста лет, она связана с историей семьи, здесь умирали ее родные, жили ее предки и близкие, и она всю жизнь прожила там. Ведь это какое доброе дело! Если бы у всей нашей интеллигенции было такое сознание, сколько можно было бы делать прекрасного! Воспитательное значение таких фильмов огромно, и не надо бояться, считать сентиментальностью то, что они говорят о простых добрых делах. Мы и должны жить просто. Такой фильм может тронуть любого, от ребенка до ученого, я уверен.

Или вот в грузинском документальном фильме «Поминовение», в съемках которого я принимал участие, рассказывается о замечательном человеке Давиде Арсенишвили. Грузин Давид Ильич Арсенишвили создал музей Андрея Рублева, который сейчас известен во всем мире. Сколько произведений было им спасено! И все создавалось благодаря усилиям одного человека, у которого в Москве не было даже квартиры, и когда был отреставрирован собор Андроникова монастыря, он там и поселился, за ширмой. У него в ту пору даже приличного костюма не было, и когда он собирался идти к начальству защищать музей, его сотрудницы тщательно гладили костюм, чтобы не было видно, как он обтрепан. Арсенишвили добился своего, музей открыли, он был счастлив, хотя директором музея назначили не его, а совершенно стороннюю женщину. Поразительный человек! В статье для одной грузинской газеты об этом фильме и об Арсенишвили я назвал его «Багратион русского искусства». Что Багратион в битве с Наполеоном, то Арсенишвили в битве с невежеством. Ведь в конце 40-х — начале 50-х годов, когда он основывал этот музей, еще не задумывались о подлинной ценности древнерусского искусства.

М. Брашинский. Дмитрий Сергеевич, наш разговор сегодня так или

иначе касался возможностей кинематографа — безграничных или почти безграничных. Как вы считаете, есть ли у кино какие-то границы, есть ли какие-то зоны — в жизни и в человеке,— кино недоступные?

Д. Лихачев. Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо очень хорошо знать специфику кино — я этим похвалиться не могу. Но есть, как вы говорите, «зоны», доступные *только* кино — в них-то специфика кинематографа и проявляется с особой отчетливостью. Если в театре актер обязан учитывать, что его смотрят с далекого расстояния, то тут ведь все близко, вплотную, глаза в глаза. Поэтому так важна в кино естественность — ложь обнаруживается моментально. Театральная условность выглядит здесь инородной, чужой. Скажем, «История лошади» Г. Товстоногова — великолепный театральный спектакль, а в кино он бы попросту не состоялся. Зато в умении передать малейшие, глубоко спрятанные душевные движения, в удивительной «проникающей способности», похожей на рентген, театру и даже литературе с кино не сравняться. Разглядеть за внешним настоящее, увидеть за оболочкой, так часто защищающей человека от внешнего мира, душу, доброту, любовь к людям — это же так важно, особенно для нравственного воспитания человека! Поэтому у кино особые психологические задачи. И возможности кино в этом плане необыкновенны и безграничны. Использовать их до конца — долг кинематографистов перед зрителем.

Людмила ПОГОЖЕВА

Настала пора воспоминаний

Мемуары и публикации

Г. М. Козинцев

Полно очарования зимнее утро в Репино. Прошел снег и все вокруг покрыл белым, сверкающим полотном. Замерли, не шелохнутся стройные ели и сосны. Тишина. Покой. В эту пору Григорий Михайлович Козинцев начинал свою обычную прогулку по лесу. Он умело управлял длинными полозьями финских санок, стройный и легкий, как молодой человек. Из Комарово, где была его дача, Козинцев через лес направлялся в Репино, в Дом творчества кинематографистов, чтобы встретиться с друзьями.

В то время, о котором идет речь, он был одержим «Гамлетом». Работал над сценарием с полной отдачей сил, до боли в сердце. Позднее он расскажет о том, каким трудным счастьем была для него постановка фильма по шекспировской трагедии: «Гамлет» для меня сочинение, где заключено все, что я любил в искусстве в течение жизни, к чему стремился с детства еще бессознательно».

Из Репино Козинцев возвращался к себе в Комарово и, придвигая табурет с книгами Шекспира и книгами о Шекспире, вновь открывал для себя мир героев, одновременно далеких и близких, как он сам говорил, «персонажей из жизни» прошлой и настоящей.

Случилось так, что познакомиться с Григорием Михайловичем лично, впервые встретиться с ним мне довелось в те дни, которые были самыми трудными и горестными в его творческой биографии. До этого Козинцев представлялся мне фигурой несколько абстрактной и величественной — такими рисовались нам, молодым, тогдашние жители кинематографического Олимпа. В годы юности все мы — и я, и мои сверстники — с упоением смотрели волнующие ленты Козинцева и Трауберга, пробивались в кинотеатры, чтобы еще и еще раз посмотреть повесть о жизни революционера Максима, зачитывали до дыр киножурналы, где говорилось о дерзких новаторских поисках «фэксов», искали в киноафишах сеансы «Нового Вавилона».

И вот впервые я увидела Григория Михайловича — озабоченного, погруженного в тревожные раздумья. Тогда я еще не знала, что и в лучшие, и в худшие для него времена глаза его светились чуть иронической грустинкой.

Война в те дни шла к концу. Каждый вечер ракеты, прочерчивая небо салютами, озаряли разноцветными огнями город, еще не снявший затемнения. Возвращались из эвакуации сначала отдельные съемочные группы, а затем и студии, привозили отснятые фильмы. Заполнились людьми коридоры четвертого этажа в Малом Гнездниковском переулке, где помещалось Управление художественной кинематографии. И у кинематографистов ожили надежды на то, что скоро, как и до войны, ежегодно будут сниматься десятки фильмов.

Послевоенное десятилетие было сложным, противоречивым периодом истории советского кино.

Маститые, солидные кинодраматурги не могли найти свою тему и писали по известной, рожденной временем схеме сценарии для кинобиографий выдающихся полководцев, деятелей науки, искусства. В эту схему входили обязательные персонажи: представители народа, носители идей прогресса и их антагонисты.

Козинцев в ту трудную пору переживал одну за другой творческие неудачи. Снятые им «Простые люди» (последняя картина, поставленная совместно с Л. Траубергом), «Пирогов», «Белинский» не удались. Я помню Козинцева каким-то одиноким, не вписывающимся в обстановку тех уже далеких лет.

Помню просмотр его фильма «Белинский» (в 1951 году). Просмотр проходил в маленьком зале. Потом было обсуждение, на котором каждый высказывал свое, как правило, категорическое и отрицательное суждение о фильме про «неистового Виссариона» и предлагал свой вариант коренного исправления сценария. Все ждали, что скажет режиссер... А Козинцев молчал, ибо не умел петь с чужого голоса. Приглашенный со стороны литературовед-консуль-

Г. М. Козинцев.
Эскизы театральных костюмов. 1919—1921 гг.

тант во всеоружии своей эрудиции стремился уговорить строптивого режиссера переписать сценарий заново.

Тогда-то Козинцев и принял решение уйти из кино и начать работу в театре. Ленинградский театр имени Пушкина поручил ему постановку трагедии «Отелло», вскоре последовали «Гамлет» и «Король Лир». Но совсем отказаться от любимого искусства кино было невозможно. И вскоре Козинцев возьмется за постановку фильма «Дон Кихот». Для полного «выздоровления» ему требовалось сочувственное внимание, время и общение с единомышленниками.

И вот тут-то очень ему помог тихий, застенчивый, добрейший человек — Евгений Львович Шварц, шутливо прозванный Мимозой. Он ежедневно приходил на четвертый этаж главка, где весьма часто сменялось начальство. Приходил, усаживался за канцелярский залитый чернилами стол и, обождав, пока в комнату набьются все желающие слушать, начинал читать новый вариант сценария фильма «Золушка», вышедшего на экран в 1947 году. Это было удивительное чтение, тихое и необычайно выразительное. И сколько бы лет ни прошло с тех пор, я буду с восторгом и нежностью вспоминать талантливого писателя, превосходного чтеца и созданных им героев.

Григорий Михайлович, который также присутствовал при этом, был очень рад московской встрече со Шварцем, хотя они давно знали друг друга и даже жили в Ленинграде на одной улице. Козинцев был обрадован и тем, что писатель, согласившийся совместно работать над сценарием «Дон Кихот» по Сервантесу, и он — режиссер будущего фильма — одинаково видели особый характер романа. Козинцев восхищался сочетанием в этом произведении реализма и эксцентрики. А это же было отличительной чертой творчества Шварца (особенно характерной для его пьес «Голый король», «Сказка о потерянном времени», «Обыкновенное чудо»).

В годы, о которых идет речь, на жизненном пути Козинцева судьба отвела Сервантесу роль врача, возвращающего здоровье. В истории о нищем идальго режиссер ощутил соприкосновение с глубинными процессами жизни. В романе, а затем и в фильме мир представал как трагический и вместе с тем не лишенный юмора, в сочетании возвышенных мечтаний и наивных представлений

и действий. В этом мире Козинцев нашел свою тему. Он снова обрел свободу художественного исследования и мог воплотить дорогую для него мысль о значении справедливости и милосердия, которые должны быть основой жизни.

В 1957 году мне довелось впервые побывать на международном кинофестивале во французском городе Канне. Многое тут показалось мне чересчур крикливым, далеким от задач большого искусства. Но в том году этот шумный всемирный киносмотр ознаменовался двумя приятными для нас, советских гостей, сенсациями. Одной из них было открытие нового режиссерского имени, всеобщее восхищение талантом молодого, еще неизвестного миру Григория Чухрая: в конкурсе участвовал его фильм «Сорок первый». С не меньшим, можно сказать, громовым успехом был показан во внеконкурсной программе «Дон Кихот» Григория Козинцева. Незнакомые люди — зрители, журналисты из разных стран — подходили к Григорию Михайловичу, к исполнителю роли доброго рыцаря из Ламанчи Николаю Черкасову, чтобы поблагодарить их, сказать об огромном впечатлении от нового прочтения бессмертного романа Сервантеса... Вспоминаются взволнованные тирады известного испанского критика, которого потрясло не только художественное мастерство Козинцева, но и то, как постановщик сумел передать нюансы пейзажей старой Испании, снимая натурные сцены в Крыму: «Наш Дон Кихот! Наша Испания!»

Мы шли с Григорием Михайловичем по набережной Круазетт сквозь толпы разряженных фестивальных гостей, и я не переставала удивляться тому, с каким спокойным достоинством он выдерживает испытание триумфом после тяжких испытаний несколькими годами неудач. Ничего отдаленно похожего на самодовольство, на упоение успехом. Все та же грустинка во взгляде.

С иронической улыбкой поглядывал Григорий Михайлович на ухищрения буйной рекламы — на воздушный шар, нависший над набережной. Этот шар рекламировал фильм «Вокруг света в 80 дней», в котором принимали участие сорок четыре «звезды»: громкие имена Шарля Буайе, Марлен Дитрих, Фернанделя, Бестера Китона и других должны были гарантировать успех супербоевику. Ночью неугомонный продюсер Майкл Тодд и его красавица жена Элизабет Тейлор дали роскошный прием в зале Казино: живые львы ходили за стеклянной стенкой, с визгом выскакивали на эстраду балерины, танцевавшие канкан, гостям предлагалась «кухня всех стран»... Но все это не принесло успеха посредственной картине.

У наших фильмов никакой рекламы не было. Но «Дон Кихоту» была суждена долгая жизнь на мировом экране.

Газеты единодушно хвалили картину Козинцева, высоко отзывались об игре Н. Черкасова и Ю. Толубеева. Позднее Н. Черкасов в своей книге «Четыре Дон Кихота» писал о труднейшей задаче, которую поставил перед ним Козинцев: сочетать психологизм и гротеск.

А Козинцев в беседах с друзьями делился новыми планами, дерзкой мечтой, которая владела им еще в ранней юности, еще во времена «фэксов» — по-новому прочитать великие творения Шекспира. Мечтой, которую ему лишь частично удалось осуществить в театральных постановках. Мечтой, которая требовала «глубокого экрана».

С грустью гляжу я на тонкую пачку писем, сохранившихся у меня среди множества других посланий, записок, телеграмм... И ругаю себя: почему письма Козинцева я хранила так небрежно! Куда девались письма, присланные Григорием Михайловичем в редакцию журнала «Искусство кино»? Немногие оставшиеся из них живо напоминают мне счастливую пору моей жизни, нашу общую работу в журнале, который Козинцев называл «голосом друга»... Надо сказать, что все члены редколлегии уделяли журналу большое внимание, но двое из них — Козинцев и Юткевич, — как истые публицисты, особенно щедро дарили журналу энергию своих мыслей, свой опыт и боевой темперамент.

Американский режиссер Фред Циннеман и Г. Козинцев

На съемках фильма «Гамлет». Г. Козинцев, А. Вертинская, И. Смоктуновский

Г. Козинцев и Д. Шостакович с участниками спектакля «Король Лир». БДТ. 1941 г.

Козинцев регулярно писал из Ленинграда, давал советы, острые и точные оценки напечатанным статьям. Для стиля его посланий были характерны ясность концепции, изящество, свойственное эпистолярному жанру, от которого мы отвыкли, давно заменив писание писем телеграммами и телефонными разговорами. Есть еще редкие люди, которые умеют и любят писать письма не по обязанности, а от души. Так умел и любил писать Козинцев, и его письма, при всей их краткости, сохраняют особые, ему присущие стиль и образность.

Лишь изредка писал он о себе, о своей работе над «Гамлетом», которая отнимала все его силы. В одном из писем, адресованных мне, жаловался: «Принц сожрал меня без остатка. Это большое счастье иметь с ним дело, но и силы нужны бычьи, а где нашему брату их взять?»

В эпистолярном наследии Козинцева (ныне публикуемом благодаря заботам В. Г. Козинцевой в пятом томе Собрания сочинений режиссера) отразилась одна из важных черт его натуры: постоянная тревога о том, будет ли он понят современниками, дойдет ли его замысел до зрителей...

Самое большое, рекордное количество писем Козинцев получил о «Гамлете». «Я очень люблю Гамлета,— пишет Козинцеву неведомая почитательница его таланта.— Не буду объяснять, почему люблю. Много на свете людей, для которых Гамлет — очень личное, очень свое, очень дорогое...»

Однажды, рассказывает Козинцев, группа снимала эпизод на натуре, и, как обычно, вокруг толпились люди. Одна женщина поинтересовалась: «Скажите, пожалуйста, это будет фильм-спектакль или из жизни?» «Из жизни»,— серьезно ответил ей режиссер.

Разные были Гамлеты в театре и в кино. Но в Гамлете Козинцева и Смоктуновского живет современная идея. Да, это оказался фильм «из жизни». Центральным эпизодом стал не монолог «Быть или не быть», как подсказывала традиция, а разговор Гамлета о флейте с Розенкранцем и Гильденстерном. С какой пронзительной интонацией говорил козинцевский герой, что человек не флейта и играть на нем нельзя... Нельзя...

Фильмы Козинцева выявили также великое свойство настоящего искусства — быть объединителем людей. Напомню в этой связи короткую документальную ленту «Кино». Она была снята в Таджикистане режиссером В. Эрвайсом. В ней рассказывается о киномеханике, который, пробираясь по трудным дорогам Памира, показывает пастухам и их семьям «Гамлета». И камера открыла нам тайну того, как искусство овладевает душами людей. Трагедия принца датского, его горестная судьба, его мужество в борьбе со злом, вся драма Гамлета были поняты и пережиты людьми далекого горного селения. Режиссер и оператор сняли зрителей скрытой камерой. И мы не увидели ни одного равнодушного лица. На экране — внимательные, полные слез глаза. В сочувственном молчании зрителей, в их скупых жестах, мимике отразилось глубокое восприятие трагедии Шекспира.

Далеко от памирского селения до родины Шекспира. Но и там «Гамлет» Козинцева был встречен восторженно.

Далеко от Памира до Польши. В Варшаве, куда мы приехали вместе с Козинцевым, говорили мне, несколько удивляясь: «У нас одновременно идет «Гамлет» в театре, в кино и по телевидению. И вот вы привезли еще одного «Гамлета». И что бы вы думали? Из всех картин самый посещаемый — ваш, советский фильм»... В ту пору мне довелось вместе с Григорием Михайловичем и актрисой Эльзой Радзинь поездить по польским городам.

Успех фильма был огромный. Машина, которая возила нас по разным городам и кинотеатрам, была завалена цветами. На одном отрезке нашего пути в машине оказалась молодая женщина-критик. Никогда не забуду ее удивления и восхищения при виде Козинцева. Она ежеминутно восклицала: «Неужели это вы? Мы вас в киноинституте в Лодзи проходили. Теперь я сама о вас лекцию

читаю. Скажите, ведь вы классик? Как чувствует себя человек, который всеми признан как классик? У нас в Польше столько о вашем творчестве написано книг и статей, и вдруг, оказывается, вы — такой молодой, веселый, нисколько не гордый своей мировой славой! Я глазам своим не верю!»

Григорий Михайлович улыбался... Меньше всего он старался быть «классиком», сохранять недоступный, ученый вид. Сидя в темноте машины, он, улыбаясь, слушал это наивное и искреннее признание.

Может быть, вспоминал свое прошлое, свою юность, свою дружбу с Юткевичем в далекие годы их жизни в Киеве? Теперь как раз предстояла встреча с Сергеем Юткевичем, который снимал под Краковом фильм «Ленин в Польше», заболел и оказался в больнице в Новой Гуте...

И вот мы сидим у постели друга, только что перенесшего тяжелый инфаркт.

О чем рассказывает Сергей Иосифович? О чем угодно, только не о болезни. О съемках, которые предстоят... О своем увлечении темой нового фильма... О радости по поводу того, что Козинцев задумал экранизацию «Короля Лира»... Григорий Михайлович охотно подхватывает эту тему... Входит врач и сурово на нас поглядывает: что тут такое происходит, творческая конференция?

Такими уж они были — неутомимые, неукротимые мастера старшего поколения. И думали не только о себе, о своих работах, но и о путях развития нового, вечно молодого революционного искусства. Тревожились по поводу ошибок и неудач на этих путях... Каждый из них был не только художником, но и трибуном. Помнится мне одно из последних выступлений Григория Михайловича в Союзе кинематографистов. Он сравнил творчество кинорежиссера с искусством летчика-испытателя. «И тому, и другому следует «поднять потолок» и «выжать мощность». Провал чеховской «Чайки» в Александринском театре объясняется тем, что режиссура не могла понять жизненного содержания искусства Чехова. И поэтому мощность, которая была заложена в его творчестве, не была выжата. Это был коммерческий рейс... Мне кажется, что многовато у нас коммерческих рейсов».

Много сил отдал Григорий Михайлович экранизации «Короля Лира» — раскрытию трагической вины человека, не сумевшего отличить подлинное великодушие от лицемерия и жестокости, скрывающихся под маской доброты.

Да, не все, что было им задумано, успел совершить Григорий Михайлович. Так, остался неосуществленным замысел «Гоголиады», родившийся еще в пору создания немого фильма «Шинель». Не успел, хотя не давал себе отдыха. В одном из писем он цитирует шекспировские строки:

Ах, если б только время я имел,
Но смерть — тупой конвойный и не любит,
Чтоб медлили,— я столько бы сказал...

...Настала пора воспоминаний! Какой же он был? Пройдут безжалостные годы, и из памяти исчезнут те маленькие подробности, детали, черты и черточки, которые, собранные вместе, составляют индивидуальный портрет человека, его характер, присущий ему духовный настрой.

И останется в очередном справочном издании суховатая информация: родился в 1905 году, умер в 1973-м... Поставил столько-то фильмов, среди которых такие-то знаменитые.

К счастью, Григорий Михайлович умел и любил писать, его книги «Глубокий экран», «Пространство трагедии», «Наш современник Вильям Шекспир», множество статей помогают нам глубже понять творчество замечательного художника, лучше узнать этого чудесного человека.

Когда доводилось бывать в Репино в зимнюю пору, мне казалось, что время остановилось и сквозь крупные хлопья снега, засыпающего тропинки в лесу, вот-вот возникнет знакомая стройная фигура и снова прозвучат слова: «Последнее время снимал что-то веселенькое с призраком»...

Андрей ПЛАТОНОВ

В кинематографах и около

В 1922 году Андрей Платонов около полугода жил и учился в Краснодаре. Он сотрудничал в губернской газете «Красное знамя», где время от времени появлялись его статьи и репортажи.
В Краснодар тогда стекались из пострадавшего от жесточайшей засухи Поволжья, да и со всей России, обездоленные и осиротевшие дети — беспризорники. Нужно было, и об этом часто писал А. Платонов, помочь им, устроить, накормить, организовать быт этих несчастных ребятишек. Но он думал и о том, как приобщить их к культуре, образованию, как помешать влиянию буржуазной, нэпмановской идеологии на их сознание.
Об этом свидетельствует публикуемый ниже репортаж писателя «В кинематографах и около» («Красное знамя», 1922, 1 сентября), представляющий интерес и для современного читателя.

Два кинематографа сейчас конкурируют друг с другом сногсшибательными фильмами. В одном из них идет «Маска, которая смеется» («Железный коготь»), в другом — «Вампиры», «мировой боевик», в скольких сериях — неизвестно, но теперь демонстрируется пятая.

Масса таинственного, грабежей, нападений, убийств, головокружительных трюков.

Для табачников, ирисников и им сопутствующих — это целое событие в жизни. Вон сколько их собралось у входа в тот и другой кинематограф. Прислушайтесь, о чем они говорят:

— Ирис шоколадный, молочный, папиросы... Мишка, сегодня пятая серия «Вампиров». Я обязательно пролезу.

— Не пролезть, трудно!

— Давай пари. Как только стемнеет, я уже там буду... Ирис шоколадный, молочный ирис...

Для них вопрос чести — удастся или не удастся прошмыгнуть в кинематограф. Некоторые уж, конечно, прошмыгнут, будут хвастаться и смеяться над неловкостью непрошмыгнувших.

Я иду по Красной и от нечего делать глазею на прохожих. Вдруг передо мной показывается целая вереница мальцов в черных масках. Один из них дико хохочет и многозначительным тоном произносит:

— Маска, которая смеется.

Я догадываюсь, в чем дело. Маска и Вампиры захватили фантазию ирисников и табачников. У них нет иных мыслей, иных тем для разговоров, они даже начали разыгрывать между собою то, что происходит в кинематографах. Наверное, у них есть уже свои бандиты, свои маски, вампиры и т. д.; наверное, поздно вечером они собираются где-нибудь, разделяются на партии, надевают маски, совершают «гениальные нападения», похищения, убийства, ловят друг друга... В общем, превращаются в Вампиров и Масок. Как-то на базаре я рассматривал книжки, которые распродавала какая-то старушка, уезжающая из Краснодара. Подходит малец типа ирисника или папиросника и с таинственным видом спрашивает:

— А у вас есть «Маска, которая смеется»?

Старушка удивленно смотрит на него:

— Нет.

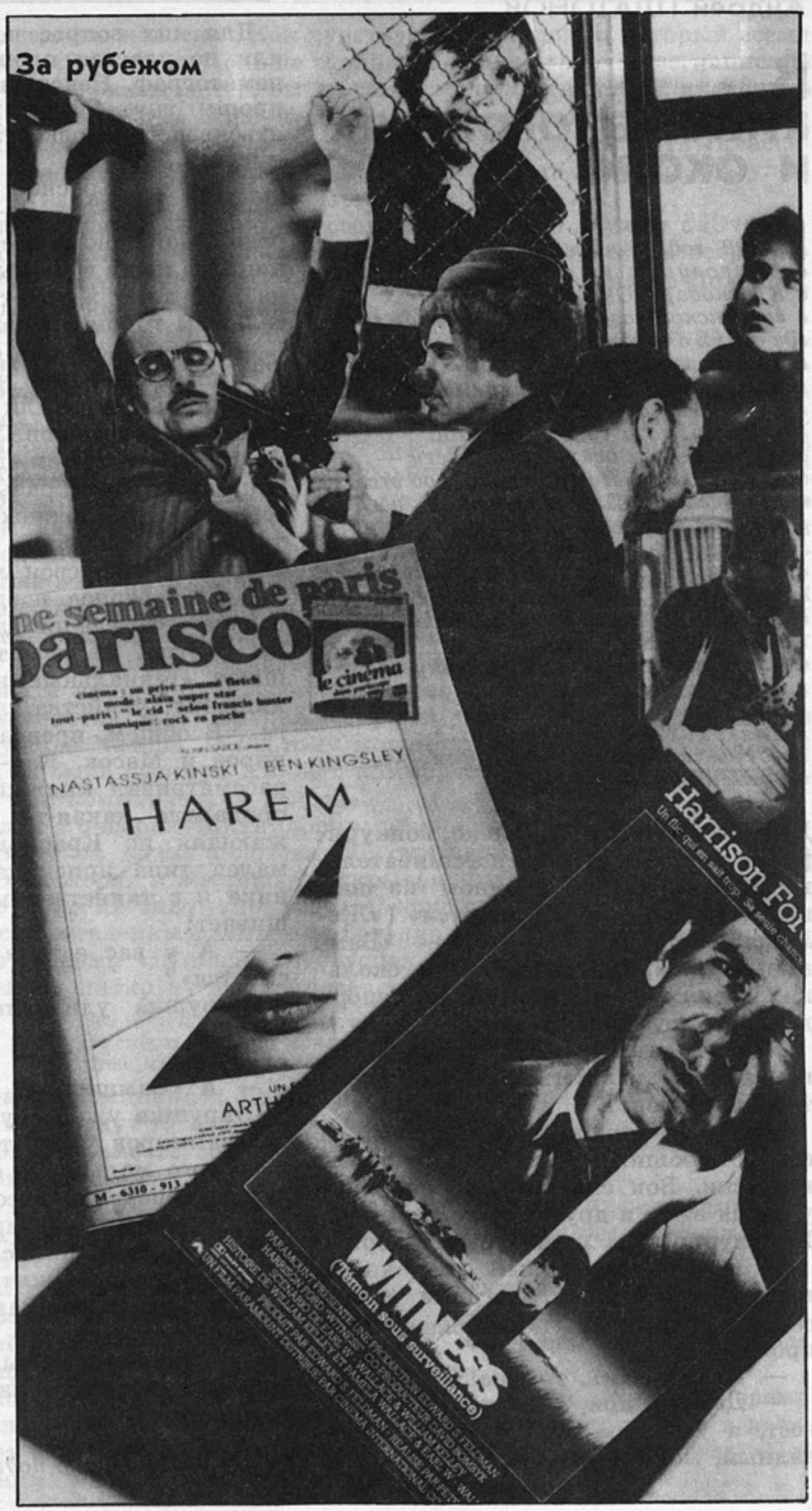
— А «Вампиры»?

Старушка уже испуганно отвечает, что вампиров у нее тоже нет. Тогда я на того мальца не обратил внимания, а теперь по ассоциации вспомнил. Это очень показательно и характерно. Все помыслы, все думы, все беспросветное житье уличных ребятишек заполнено Вампирами и Маской.

Вот вам характерный пример влияния кинематографа на подрастающее поколение.

Публикацию подготовил В. Верин

За рубежом



Западный кинематограф 80-х годов: заметки критика (окончание)

На фестивальных орбитах: Диалог после XVIII Национального киносмотра в Будапеште

На нашем экране: «Пропавший без вести» (США)

Синерама

Николай САВИЦКИЙ

Контур триады

Заметки о западном кино 80-х

Часть 2

«Все жанры... кроме скучного»

Знакомый кинорежиссер, серьезный человек и способный художник, как-то заметил при мне в частной беседе: «Будущее принадлежит кино чистого развлечения». Имени говорившего называть не стану, поскольку обронил он эти слова мимоходом, да к тому же и сам, насколько можно судить по его собственным работам, предпочитает оставаться в настоящем... Реальность же гипотетического будущего, в котором у кинематографа сохранится одна-единственная из множества нынешних его функций, представляется мне сомнительной. Это что же за кино нас ожидает — разновидность современного «луна-парка», что ли? И все же невозможно отмахнуться от очевидного: к середине нынешнего десятилетия тенденция к созданию зрелищных лент — стремление развлечь и увлечь зрителя любыми доступными экрану средствами — обозначилась в кинематографе Запада с полной определенностью, ее присутствие ощущается сейчас сильнее, чем когда-либо прежде.

Существует между тем один редко отмечаемый аспект данной проблемы. Согласитесь, что термин «коммерческое кино», которым наша критика, анализируя фильмы западного производства, оперирует широко и свободно, без каких бы то ни было пояснений, как правило, сам по себе еще ничего не определяет. Любой фильм, оправдавший вложенные в него средства, можно назвать коммерческим, а уж о его идейно-художественных качествах следует судить по иным критериям. Следовательно, «коммерческое кино» — это, в общем случае, не синоним кинопродукции второго сорта; соответственно, и эпитет «развлекательный» — далеко не исчерпывающая характеристика картины. А расхожие дефиниции типа «развлекательная коммерческая лента» и вовсе несут в себе нулевую информацию...

Фильмов, обладающих повышенным зрелищным потенциалом, в западном кино 80-х годов действительно больше, чем было их двадцать и даже десять лет назад (в особенности если брать дорогостоящие постановки, осуществляемые признанными режиссерами с участием «звезд» первой величины), но это, думается, не только показатель его прогрессирующей коммерциализации, а еще и своего рода защитная реакция. В условиях почти повсеместного снижения посещаемости, распространения спутникового и кабельного телевидения, а в последние годы еще и видео кинематограф ведет отчаянную борьбу за выживание, далеко не обязательно прибегая при этом к сомнительным или запрещенным приемам. В обильном потоке фильмов, рассчитанных на самый массовый спрос, попадаются и по-настоящему талантливые произведения, отмеченные гуманистическим мировосприятием, и просто добротные картины популярных жанров — комедийного, приключенческого, детективного, и ленты, в которых виден смелый поиск и ощутимо стремление испробовать новые средства экранной выразительности. О них в основном и пойдет речь в этой части статьи.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1986, № 8.

●

В прошлом году Вуди Аллену, выдающемуся актеру, режиссеру и кинодраматургу, исполнилось пятьдесят лет, и его новая работа «Лиловая роза Каира» подтверждает, что этот художник находится в отличной творческой форме. После «Зелига» (1983) и картины «Бродвей Дэнни Роуз» (1984) никто, надо полагать, не сомневался, что и следующая лента Аллена станет событием в кинематографической жизни, но «Лиловая роза...» превзошла даже самые смелые ожидания. «Юбилейный» фильм режиссера воспринимается как завершение темы, которую он разрабатывает уже второе десятилетие; сам Вуди Аллен говорит по этому поводу следующее: «Очарование фантазии как противоположность суровости жизни — тема, которая появлялась в моем творчестве снова и снова. Для меня она была чем-то неосознанным, но мне говорили об этом друзья и критики в течение ряда лет... Думаю, что теперь я выразил данную идею в наиболее занимательной форме...»

Что же, у Вуди Аллена есть право на подобную самооценку: «Лиловая роза...» смотрится на едином дыхании, а хохот в зале временами перекрывает фонограмму.

...Америка, провинциальный городишко в штате Нью-Джерси, на календаре — 1935 год: страна переживает экономический спад. Героиня фильма Сесили (Миа Ферроу), молодая женщина с выражением вечной тревоги и озабоченности на лице, работает официанткой в захудалой забегаловке; ее скромный заработок — единственный источник существования для нее и мужа, потерявшего место после закрытия фабрики; единственная ее радость в жизни — кино. Она настолько увлечена кинематографом, что буквально грезит им наяву, а потому на работе рассеянна и нерасторопна, все у нее из рук валится, и в конце концов хозяин кафетерия, потеряв терпенье, выгоняет ее на улицу. Возвратившись домой в неурочное время, Сесили застает мужа в обществе какой-то легкомысленной дамочки и, решив про себя «да пропади она пропадом, такая жизнь», уходит — куда бы вы думали? — конечно, в кино. Нет, не на киностудию, разумеется: что ей там делать! Просто в кино, в свой любимый кинотеатр, чтобы в очередной (кажется, уже в пятый...) раз посмотреть свой любимый фильм «Лиловая роза Каира» с непревзойденным Гилом Шепардом в роли романтического Тома Бакстера, лучезарного красавца в белом пробковом шлеме, отважного путешественника и галантного кавалера (Джеф Дэниелс стилизует своего героя немного под Дугласа Фербенкса). ...Крутится знакомая лента. Сесили, не отрывая глаз от экрана, поглощает жареную кукурузу из кулечка — и вдруг!.. Да нет, не может этого быть! Том Бакстер, повернувшись спиной к своим партнерам по эпизоду, выходит на средний план и заводит разговор с нашей Сесили, которую, оказывается, уже давно заприметил. Минуту спустя герой экрана, переступив рамку кадра, покидает экран, спускается в зал и, вежливо взяв под руку ошарашенную, ничего не понимающую женщину, выходит с ней вместе из кинотеатра. После чего начинается такое...

Увы, как ни старайся, пересказать этот фильм нет никакой возможности. Он поставлен и снят настолько тонко, с таким безупречным вкусом, отточенным мастерством и очаровательным юмором, что порой хочется себя ущипнуть: «Полноте, такого кино не бывает, это просто наваждение — вот сейчас оно исчезнет, как сон...» Однако же волшебство продолжается и дарит все новыми и новыми впечатлениями, заставляя вас смеяться до слез или грустить в полной тишине, целиком оставаясь во власти этого пленительного зрелища.

В «Лиловой розе...» подчеркнутое жизнеподобие и совершеннейшая условность взаимодействуют постоянно, естественно и непроизвольно трансформируясь в ходе каких-то

«Тщетно ищу Сюзанну» (США), режиссер Сьюзен Сейдельман. «...Проблема женской эмансипации в ее моральном аспекте живо волнует Сьюзен Сейдельман, как и многих соотечественниц режиссера».

неуловимых взаимодополнений, перетеканий, игры обертонов и оттенков. Тем временем сюжет движется дальше, совершая неожиданные, непредсказуемые зигзаги. Казалось бы, роман «Золушки» с героем экрана — уже замечательная придумка; если бы Аллен (он снимал по собственному сценарию) ограничился только этим, все равно было бы необычно и интересно. Только зачем же ограничиваться! Можно еще рассказать и о том, какая паника поднялась на студии после «безответственного поступка» Бакстера: ведь он исчез из всех копий популярного фильма одновременно — и владельцы кинотеатров находятся теперь в полной растерянности, как, кстати, и персонажи «Лиловой розы...», которые не могут играть дальше в отсутствие главного партнера и без дела слоняются по экрану, обсуждая на все лады нелепую ситуацию... Можно показать, как Гил Шепард, срочно прилетевший из Голливуда, пытается отбить Сесили у своего героя и заставить влюбленного Бакстера возвратиться в кадр: если Том останется с Сесили, это грозит разрушить блестящую артистическую карьеру Шепарда... Анекдот? Чистейшей воды вымысел? Само собой! Но ведь и нос коллежского асессора Ковалева не мог прогуливаться по Невскому проспекту. А он все же прогуливался, и многие его там видели...

Как всякая талантливая вещь, «Лиловая роза Каира» многослойна: на поверхности — уморительная, блестяще разыгранная фантастическая история; но под ней проступает второй, в глубь уходящий пласт идей и образов, побуждающий задуматься о месте, которое принадлежит искусству в нашей жизни, о его непреходящей ценности, о том, в каком причудливом соотнесении могут взаимодействовать художественный вымысел и действительность, породившая его и в нем раскрывающаяся. И еще о том, что немыслимо создать такой фильм, не испытывая любви и искреннего сочувствия к обыкновенному человеку, без веры в силу и неистребимость красоты и добра.

...Иное время — иная судьба; одна-

ко же у Роберты Гласс (Розанна Аркет) из фильма «Тщетно ищу Сюзанну» (режиссер Сьюзен Сейдельман) обнаруживается нечто общее с Сесили, и прежде всего их роднит смутное, не вполне осознанное, но неотступное желание испытать «другую жизнь». Притом что, по трезвым житейским меркам, у нашей современницы, обитающей в одном из престижных районов Нью-Йорка, нет никаких причин чувствовать себя несчастной. Ей немногим больше двадцати, она хороша собой и избавлена от материальных забот. Ее муж, с которым они вместе уже четыре года, — из состоятельной семьи, да и сам он, кажется, зарабатывает неплохо. Но, как говорится, не хлебом единым... Роберта не любит мужа, чья ровная, вежливая предупредительность никак не похожа на возвышенные, пылкие чувства, которых ей очень недостает и о которых она втайне мечтает. И вот однажды, случайно прочитав в газете коротенькое объявление «Тщетно ищу Сюзанну. Джим», Роберта Гласс отправляется на указанное здесь же место свидания, чтобы хоть издали полюбоваться на эту пару, чьи отношения видятся ей идеалом настоящей любви.

«Тщетно ищу Сюзанну» — типичная комедия недоразумений, с классическими несоответствиями в ладно скроенном сюжете: между желаемым и доступным, видимым и сущим, между первоначальным намерением и конечным результатом. Сюзанна, которую Роберта рисовала в воображении Джульеттой и Пенелопой одновременно, на самом деле, скорее, Дульсинея Тобосская с постоялого двора. Вульгарная, хоть и не лишенная грубоватой привлекательности, «хипующая» девица (в этой роли снялась очень популярная сейчас на Западе «звезда» эстрады Мадонна), сверстница Роберты, она некоторое время назад бросила своего Джима, простого, славного парня, работающего посыльным в магазине, и связалась с каким-то подозрительным типом, а теперь, угодив в неприятную историю с полицией, решила все-таки вернуться к надежному старому другу. Вот вам и «идеальная любовь»!

У Сьюзен Сейдельман — твердый, почти мужской режиссерский почерк, но о том, что фильм делала женщина, можно догадаться, и не читая титров. Забавные приключения Роберты Гласс, ненароком вторгшейся в чужие владения и получившей неожиданную возможность окунуться в незнакомую ей — по личным впечатлениям, по крайней мере,— социальную среду, в итоге оборачиваются не только новым жизненным опытом, а еще и обретением себя, своего женского «я», отрывом от благополучного, но пресного и бесцветного существования. Было бы, пожалуй, преувеличением утверждать, будто речь в этой картине идет о восполнении дефицита духовного начала в жизни, хотя и такой мотив улавливается на периферии сюжета. Зато с готовностью веришь, что проблема женской эмансипации в ее моральном аспекте живо волнует Сьюзен Сейдельман, как и очень многих соотечественниц режиссера. А это не так мало для комедии, к тому же сделанной остроумно, изящно и, что называется, от души.

Комедия — исключительно пластичный жанр, легко и охотно ассимилирующий темы, сюжеты, стилистические приемы и способы ведения кинорассказа, изначально присущие другим жанровым категориям. Характерный пример такой ассимиляции — комедия с криминальной фабулой, довольно распространенная в сегодняшнем западном кинематографе форма, которой и воспользовались французские драматурги Франсис Вебер, Даниэль Сен-Амон и режиссер Александр Аркади (он тоже принимал участие в написании сценария), экранизируя роман Джея Кронли «Быстрый обмен». Фильм называется «Ограбление», и в данном случае заглавный титр, в точности отвечающий содержанию, дает лишь приблизительное представление о том, что на самом деле ожидает зрителя. По названию трудно догадаться и о необыч-

ном амплуа Жан-Поля Бельмондо, в котором он на этот раз выступает. Обычно, участвуя в картинах о бандитах и полицейских, Бельмондо, который с равным успехом мог сыграть и нарушителя, и блюстителя порядка, добивался своих целей главным образом силой кулака и оружия, демонстрируя чудеса ловкости и стремительность реакции в ситуациях, требовавших по преимуществу решительных физических действий. Именно в таком качестве — как актер активного физического действия — он и приобрел широкую популярность французской и зарубежной аудитории, хотя случались у него и роли иного плана, тоже удачные. Однако, в чем признался недавно и сам Бельмондо, сегодня, в пятьдесят с лишним лет, ему доступно уже далеко не все из того, что он прежде с удивительной легкостью, во всяком случае — без видимого напряжения, делал перед камерой. Роль в фильме Аркади — попытка актера испробовать себя в новом качестве. В «Ограблении» герой Бельмондо, его зовут Гримм,— налетчик-интеллектуал, артистичная личность, недюжинный знаток человеческой психологии, наделенный неистощимой выдумкой; ему здесь не нужно стрелять и бегать лучше и быстрее своих противников, потому что он быстрее и лучше, чем они, соображает и куда более предусмотрителен.

Дерзкая операция по ограблению крупнейшего банка Монреаля на сумму в два миллиона триста тысяч долларов разработана и осуществляется Гриммом как настоящий спектакль одного актера, на который стоит посмотреть. Переодетый уличным клоуном персонаж Бельмондо, чей цирковой костюм и придурковатые манеры не вызывают ни малейших подозрений у окружающих, проникает в помещение охраны «Интернейшнл бэнк оф Кэнада», обезоруживает дежурного полицейского и, захватив всех служащих и клиентов в качестве заложников (среди них затесалась и парочка его сообщников), начинает

«Лиловая роза Каира» (США), режиссер Вуди Аллен. «...Ее единственная радость в жизни — кино»

шутовской, но отнюдь не шуточный поединок с монреальской полицией, которая чуть ли не в полном составе прибыла на место происшествия, надежно блокировав здание банка. Кажется, у Гримма нет никаких шансов ускользнуть от полицейских и уж, пуще того,— с награбленными деньгами. Впрочем, зачем спешить? Фильм только начинается...

Рассказывать, чем он закончится, было бы, наверное, некорректно по отношению к читателям, которые, надеюсь, увидят картину; она оставляет благоприятное впечатление на фоне перенасыщенных жестокостью полицейских лент «черной серии», таких, к примеру, как последняя работа известного режиссера Пьера Гранье-Дефера «Человек в серебряных очках», выпущенная на экраны одновременно с «Ограблением» и подавляющая мрачной атмосферой безысходности, роковой предопределенности несчастья, а заодно, между

делом, и романтизирующая преступление. В «Ограблении» же нет ни одного убийства, не пролито и капли крови, и даже устрашающего вида крупнокалиберный револьвер Гримма смотрится здесь как бутафорский предмет. Еще одним антиподом ленты Александра Аркади надо считать новую картину молодого кинематографиста Жозе Пинейро (ранее он снял только два фильма) «Слово полицейского», в которой Ален Делон сыграл свою семьдесят пятую (!) роль. Герой Делона, отставной полицейский Даниэль Пратт, потерявший любимую дочь, решает не полагаться на правосудие и своей рукой покарать убийц, осуществляя этот замысел с фанатическим упорством, действуя столь же профессионально, сколь и жестоко. Нечто подобное уже было в фильме Алена Бонно «Черный список» (1984)[1], создатели которого проявили все же бóльшую сдержанность в показе механики убийств. И пусть жертвы Делона заслужили свою участь, но мне лично не импонирует, когда у меня на глазах человеку отрезают голову петлей из стальной проволоки...

Повторяю, ничего похожего в «Ограблении» нет; картина, выстроенная в двойном жанровом ключе, держится не на натуралистических шокирующих «аттракционах», а на сквозной динамике увлекательного действия, на остроумных диалогах и, конечно, на незаурядном актерском даровании Жан-Поля Бельмондо, доказавшего, что в его творческом арсенале есть еще не до конца реализованные возможности. Правда, французский зритель принял фильм с несколько меньшим энтузиазмом, чем можно было ожидать, но, думается, здесь сработал стереотип восприятия — слишком уж непривычный Бельмондо предстал перед публикой, а публика, как известно, консервативна по отношению к своим любимцам. Готов допустить, что и объективно Гримм — не самая лучшая работа Бельмондо за всю его многолетнюю и безоблачную карьеру, но для ее продолжения сегодня может и не хватить наработанного вчера, а потому стоит поискать новое. Так что — «Не оставляйте надежду, маэстро»...

●

Как уже отмечалось ранее, американская кинопродукция массового спроса — главный конкурент лентам национального производства во Франции — сталкивается здесь с более серьезным сопротивлением, чем в других западноевропейских государствах, и этот важный фактор поддержания экономической стабильности одной из ведущих кинематографий мира в известной мере способствует укреплению «культурного суверенитета» страны. Французское правительство едва ли могло бы позволить себе финансовую поддержку кинематографа даже в тех сравнительно скромных, но ощутимых размерах, в каких она оказывается в настоящее время, если бы фильмы французских режиссеров не имели успеха в прокате — не только во внутреннем, но и в зарубежном. В противном случае и так называемое «авторское кино», то есть кино высокохудожественное, затрагивающее социально значимые проблемы, обогащающее экранную эстетику, тоже вряд ли сохранило бы свои позиции во Франции. (Ослабление этих позиций в 70—80-е годы ни для кого не секрет, но невозможно отрицать и тот факт, что французское киноискусство по-прежнему продолжает пользоваться высоким международным авторитетом, без участия Франции не обходится ни один крупный мировой киносмотр, а имена Алена Рене, Бертрана Тавернье, Аньес Варда произносятся с уважением самыми взыскательными критиками.)

Отсюда ясно, что дальнейшее существование французского кино как искусства, возможность для него выйти на новый виток развития в будущем и эффективность противодейст-

---

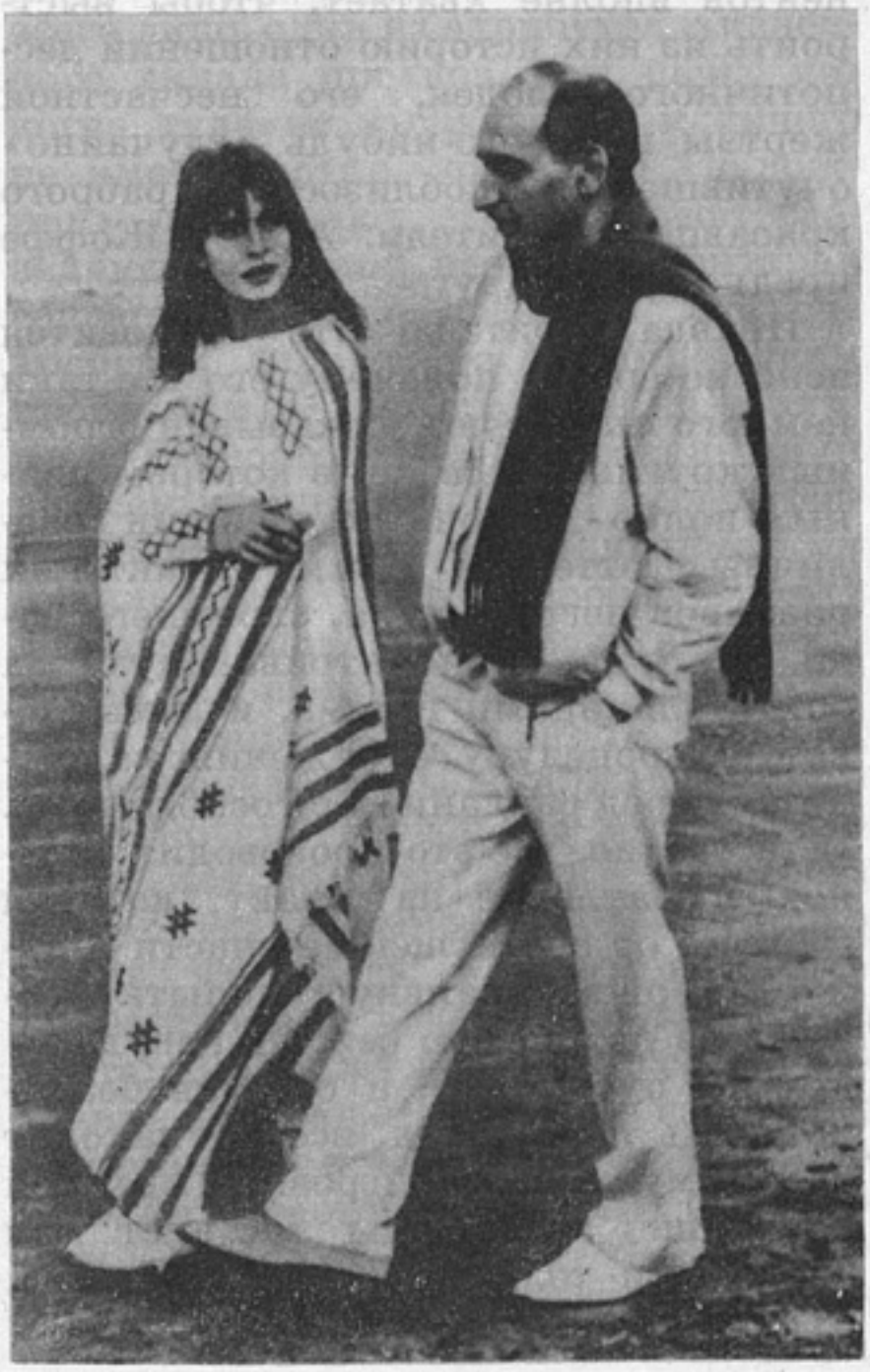
[1] Об этом фильме см.: Брагинский А. Парижский экран, разнообразный и противоречивый. — «Искусство кино», 1985, № 11.

вия «экранной агрессии» США в немалой степени определяется повышением конкурентоспособности французских фильмов на внутреннем и мировом рынках. (В других западноевропейских странах, например в Великобритании и Италии, нужны, видимо, более радикальные предварительные меры по защите и возрождению национальных кинематографий, осуществляемые методами государственного регулирования.) В нынешних условиях, по оценкам ряда специалистов во Франции, один из наиболее перспективных способов достижения этой цели состоит в расширении выпуска картин, способных привлечь широкую аудиторию, включая сюда крупные постановки, в которых были бы заняты актеры, пользующиеся международной известностью[2]. К их числу относится завершенная в самом конце прошлого года картина Артюра Жоффе «Гарем» с Настасией Кински и Беном Кингсли в основных ролях.

...Вступительные эпизоды фильма сопровождаются резкими, тревожными музыкальными аккордами (композитор Филип Сард), контрастными по отношению к изобразительному ряду, подчеркнуто будничному и не обещающему драматического продолжения. Диана Эндрюс (Настасия Кински), современная деловая и энергичная американка, по роду занятий — биржевой маклер. Она не замужем, и, как можно догадываться, жизнь ее протекает в строго размеренном ритме, в привычном чередовании дневного, заполненного профессиональными заботами времени и свободных вечерних часов; их Диана предпочитает проводить в одиночестве, иногда — в обществе приятеля, близостью с которым она, видимо, не очень дорожит. Создается впечатление, что она живет по инерции, подчиняясь внешним обстоятельствам и не чувствуя побуждений их изменить. Вот только нервная стремительность ее походки и жестов да выражение беспокойства, что читается порой в ее огромных, на пол-лица, глазах, выдает в ней некое внутреннее смятение, которое можно принять и за подспудную жажду перемен.

Перемены в жизни Дианы совершатся с быстротой и необъяснимостью волшебного превращения. В один прекрасный день (в другие дни, как мы знаем, сказочные события не случаются...) она внезапно потеряет сознание, находясь на борту пассажирского катера, курсирующего между островами нью-йоркской бухты,

«Гарем» (Франция), режиссер Артюр Жоффе. «...История любви чистой, страстной и романтической, история редкого чувства, которое может показаться непонятным, но не оставляет сомнений в своей подлинности».



[2] Такого мнения придерживается, в частности, авторитетный французский критик, старший редактор еженедельника «Пуэн» Пьер Билар; в прошлом году американский журнал «Ньюсуик» поместил интервью с Биларом под характерным заголовком: «Франция должна создавать масштабные фильмы».

а очнется уже на другом конце света и, осмотревшись, к удивлению и ужасу своему поймет, что находится в... гареме. В самом настоящем гареме, каким можно его себе представить по «Сказкам тысячи и одной ночи». Впрочем, у создателей ленты нет намерений нас мистифицировать, все объясняется просто: на катере Диане подсыпали в чай сильное снотворное и спящую доставили во дворец арабского шейха Селима (Бен Кингсли), обитающего где-то на побережье Персидского залива. Как видите, никаких чудес...

Для заурядного развлекательного фильма подобная завязка могла бы послужить началом длинной цепи «необыкновенных приключений американской женщины, попавшей в гарем восточного принца» — так, наверное, подавала бы его реклама. Экзотическая обстановка действия, экстраординарность исходной ситуации и красота главной героини — этих компонентов вполне хватает, чтобы выстроить из них историю отношений деспотичного злодея, его несчастной жертвы и какого-нибудь «случайно» очутившегося поблизости храброго красавца избавителя. Артюр Жоффе предпочитает другое...

Правда, зрителю это становится ясно не сразу: поначалу его все-таки немного интригуют, показывая огромный круглый бассейн, в котором полным-полно восточных женщин различных оттенков кожи, гигантских размеров негра-евнуха, зловещего вида старуху, присматривающую за обитательницами гарема, и замысловатую процедуру обряжения наложницы перед свиданием с господином... Естественно, все это производит сильное впечатление на Диану, которая в ужасе от постигшей ее участи и даже совершает наивную попытку бежать из дворца (но бежать некуда — кругом пустыня...), а осознав безвыходность положения, все же находит в себе мужество пригрозить мрачной опекунше: «Однажды настанет моя очередь, и то, что произойдет тогда, от тебя уже не зависит».

Когда же «ее очередь» и впрямь настает, когда Диану, сделав ей макияж на восточный манер — ярчайшие румяна, резко подведенные глаза, «мушки» на щеках — и соответствующим образом экипировав, отправляют к Селиму, ее, как и сидящих в зале, ожидает сюрприз. «Невольницу» встречает спортивного вида мужчина лет тридцати пяти, в европейском платье, интеллигентный, уравновешенный, с мягкими манерами и приятной внешностью; он внимательно и грустно глядит на вошедшую, спокойно, как бы ничего не заметив, парирует абсолютно ненужный и нелепый жест Дианы, схватившейся было за подвернувшуюся под руку кривую саблю, и этот незначительный штрих — последняя дань отринутой традиции «ориенталистского вестерна», для которого *этот* герой просто-напросто не годится. Шейх Селим Бентарак — не злодей, не деспот и не ущербная, снедаемая порочными страстями личность. А «Гарем» — история любви чистой, страстной и романтической, история редкого чувства, которое может показаться непонятным, но не оставляет сомнений в своей подлинности.

Отдельные критики усмотрели в этой истории метафору противостояния двух культур, столкновение восточной архаики и современной западной цивилизации, на что фильм, по моим впечатлениям, не претендует. Думается, ближе к истине Бен Кингсли, который, отвечая на вопросы корреспондента «Фигаро», возразил интервьюеру, сказав, что если в картине и существует внутренний конфликт, то в его основе, скорее,— несовпадение личных жизненных концепций героев, нежели несовместимость восточной и западной культур[3].

Данное замечание интересно еще и тем, что здесь обозначено слабое звено в драматургии фильма. Зададимся вопросом: «Почему любовь Селима к Диане — это обреченная любовь?» Бесспорно, они — совершен-

[3] См.: «Figaro», 1985, 16—17 nov.

«Четвертая сила» (Франция), режиссер Серж Леруа.
«Существует только одна истина, и люди имеют на нее право».

но разные люди, но ведь крайности нередко сходятся, и взаимное чувство, которое вскоре начинает испытывать Диана к шейху, выглядит естественным и искренним. Так что же мешает их счастью? Почему Жоффе посчитал нужным отнять у своего героя жизнь (причем гибель Селима может быть истолкована и как умело закамуфлированное самоубийство)? Одними лишь расхождениями в характерах главных персонажей, придерживающихся различных нравственных, житейских ориентаций, объяснить это невозможно. Выходит, что драматургия повествования, завершающегося к тому же трагически, обходится без достаточной конфликтной основы, как бы повисает в воздухе?..

Отчасти это и в самом деле так: трагедия шейха Селима получает на экране довольно расплывчатое, с налетом мистицизма объяснение.

Селим Бентарак — личность вне времени и пространства, он не принадлежит ни давно минувшей эпохе, ни новому времени, ни Востоку, ни Западу; ему одинаково не нужны ни гарем, ни биржа, обретающие в контексте фильма полярно-символический смысл. В самом деле, гарем, доставшийся Селиму по наследству,— всего лишь один из атрибутов жизненного уклада предков, сам шейх никогда туда не заглядывает и ничего не имеет против, когда его «наложниц» развлекают заезжие нефтеразведчики; с явной неохотой Бентарак соглашается участвовать во встрече арабских лидеров по экономическим проблемам — они его тоже не волнуют... Разносторонне образованный и по всем внешним приметам современный человек, окруженный предметами цивилизации — от дорогого рояля до ультрамодной установки видеосвязи, он так и не решился приблизиться к Диане Эндрюс в Нью-Йорке, а предпочел, чтобы ее для него похитили, но при первой же встрече обещает вскоре отпустить женщину, в которую безумно влюблен, словно забыв, что здесь, в пустыне, он — полноправный властелин, последняя инстанция перед богом. И когда красавица Диана все же дарит его своим вниманием, он выглядит более подавленным и растерянным, чем счастливым...

В упомянутом интервью для «Фига-

ро» Бен Кингсли называет Селима ребенком, у которого было чудесное детство, но который так и не вырос, и говорит, что может его понять, хотя и не может одобрить занимаемой им позиции самоотстранения, безответственного бегства от действительности. Похоже, Артюр Жоффе относится к своему герою с большей симпатией, подчеркивая всюду его непосредственность, незамутненность души и глубину чувств. Способный режиссер, он делает это убедительно, пользуясь разнообразными художественными средствами, и его фильм, быть может, не менее странный, чем главный персонаж, не отличаясь цельностью и глубиной, все же волнует и трогает своей человечностью и неравнодушным отношением к миру.

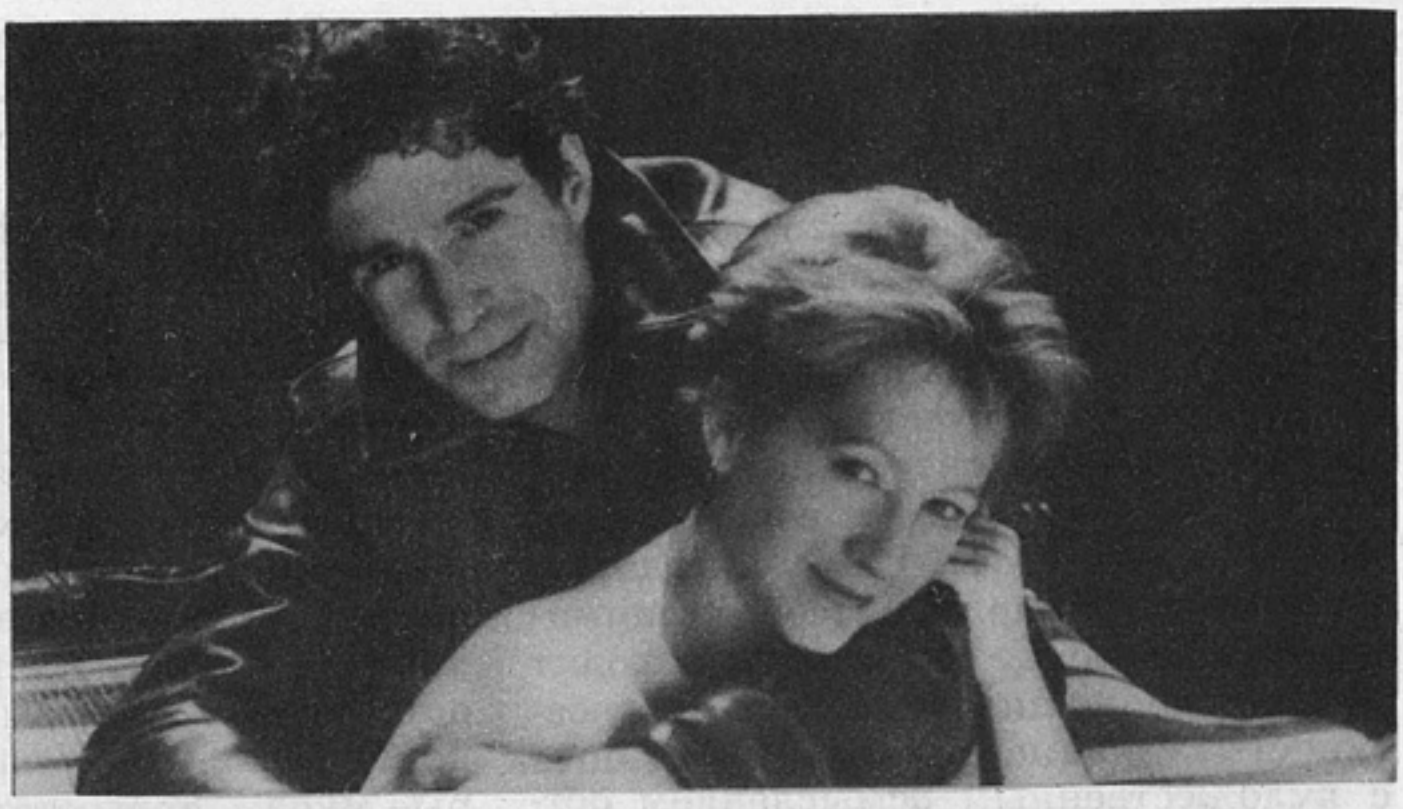
Итоговые данные по прокату «Гарема» появятся к концу года, пока могу только засвидетельствовать, что в первые дни показа фильма в Париже у кинотеатров выстраивались длинные очереди, а печать и телевидение широко и в основном доброжелательно комментировали работу Артюра Жоффе. Судя по всему, на эту картину возлагаются большие надежды, о чем говорит и тот факт, что снимали ее одновременно в двух версиях — французской и английской, с расчетом на демонстрацию в англоговорящих странах, на которые приходится заметная доля киноэкспорта Франции (12 процентов доходов французские экспортные кинофирмы получают из США). По европейским масштабам «Гарем» — это почти «суперпродукция», притом что он обошелся дешевле некоторых американских боевиков выпуска прошлого года. Как показывает практика последних лет, французские продюсеры отваживаются финансировать всего два-три подобных проекта ежегодно, а это значит, что, несмотря на роль, которую они могут сыграть в деле поддержания экономической жизнеспособности национальной кинематографии, сами по себе они погоды не сделают. Их успех, частичный или полный, должен подкрепляться более скромными в постановочном отношении картинами с удачной прокатной судьбой, скажем, такими, как знакомая советским зрителям комедия Клода Зиди «Продажные» (1984)[4], побившая во Франции ряд рекордов посещаемости, или неожиданно ставшая одним из лидеров проката картина Колин Серро «Трое и младенец в люльке», недавно удостоенная премии «Сезар» за 1985 год,— тоже комедия.

Вместе с тем ясно, что комедии, детективы, мюзиклы, приключенческая фантастика, масштабные зрелищные постановки не могут (отдельные исключения не отменяют правила) целиком удовлетворить запросы той части киноаудитории, которая ждет от экрана не одного только развлечения, равно как и творческие интересы художников не исчерпываются полностью работой в области этих форм — с их традиционным сюжетно-тематическим спектром. Сказанное, естественно, относится не только к французской кинематографии. Социально активному кинематографу, искусству серьезных тем и глубоких идей, реалистическому экранному творчеству высокого художественного уровня принадлежит пусть не главенствующее, но исключительно важное место в сегодняшнем западном кино, в чем убеждает знакомство с рядом значительных произведений, созданных в 80-е годы.

«Авторское кино»

Воспользуемся этим термином, несмотря на его совершенно очевидную условность и возможность слишком расширительного толкования. В понятие «авторское кино» на Западе обычно вкладывают отчасти иной смысл, чем у нас, имея в виду не только те фильмы, которые поставлены режиссерами по собственному сценарию, но и вообще все картины, отмеченные ярко выраженным *автор-*

[4] В нашем прокате — «Откройте, полиция!».



«Медовый месяц» (Франция), режиссер Патрик Жамен.
«Фильм, который поначалу может быть воспринят как рассказ о поисках человеческого контакта...»

ским — самостоятельным, независимым, оригинальным — подходом к материалу действительности и обладающие несомненной эстетической ценностью. «Авторское» рассматривается, таким образом, как альтернатива «продюсерскому кино» — с типичным для него предпочтением апробированных приемов, некоей стилистической усредненности, коммерческих штампов. Еще раз надо оговориться: понятие это не имеет четко очерченных границ, и, к примеру, «Лиловая роза Каира» принадлежит «авторскому кино» не в меньшей степени, чем «Ран» Акиры Куросавы, хотя и трудно представить себе два кинопроизведения, более непохожие одно на другое.

В свете сказанного не должно удивлять, что у фильмов, к которым мы обратимся ниже, почти отсутствуют черты типологического сходства и признаки тематической общности: они отобраны исключительно по принципу своей принадлежности к «авторскому кино». Классификация в известной мере субъективная, но она и не претендует на методологическую строгость. Однако с учетом характера современного кинопроцесса на Западе, отличающегося, как уже было сказано, крайней неоднородностью — при отсутствии четкой поляризации, впрочем,— она представляется правомерной и пригодна для целей практического анализа.

●

Во французском еженедельнике «Парископ», очень удобном информационно-справочном издании, дающем, наряду со всякими другими, исчерпывающие сведения о том, что и когда можно посмотреть в парижских кинотеатрах, рубрика «Политические фильмы» в последнее время или вовсе отсутствует, или включает два-три названия, не более. Правда, рубрикация «Парископа» далека от совершенства, и дело тут не обходится без явных курьезов. Так, в одном из ноябрьских номеров этого издания за прошлый год картина американского режиссера Роджера Споттисвуда «Под огнем» (1983), которую с уверенностью можно отнести к категории произведений актуальной политической проблематики, помещается почему-то в разделе приключенческих картин рядом с последней киноверсией «Тарзана». Однако же и с поправкой на такого рода необъективность, вызванную рекламными соображениями, надо признать, что фильмы, непосредственно обращающиеся к актуальным реалиям политической жизни, в кинематографиях

западноевропейских стран и США встречаются сегодня реже, чем 10—15 лет назад. Что, между прочим, дает основания усомниться в правильности утверждения, которое можно встретить иногда в нашей литературно-художественной критике, относительно «фронтальной политизации» современного искусства на Западе. Тем не менее политический кинематограф там существует, а ограниченность занимаемого им плацдарма побуждает проявлять особое внимание к фильмам, в которых находят свое продолжение традиции прогрессивного западного кино, связанные с художественным осмыслением острых политических проблем буржуазного общества (имеются в виду фильмы, в которых политическая проблема, политическая коллизия являются несущим элементом содержательной структуры, а не те картины, где лишь косвенно выражены политические воззрения и симпатии их создателей).

Не последнее место среди них принадлежит проблемам, вытекающим из положения средств массовой информации в капиталистическом государстве — прессы и телевидения, чья широко прокламируемая независимость, «неангажированность» оказывается фикцией, чуть только дело коснется серьезных разоблачений, реально угрожающих главным интересам власть предержащих. Об этом — фильм французского режиссера Сержа Леруа «Четвертая сила», основные персонажи которого — двое журналистов: международный обозреватель ежедневной газеты Ив Дорже (Филип Нуаре) и популярный телевизионный комментатор, ведущая политической рубрики в программе новостей Катрин Карре (Николь Гарсиа).

По ходу напряженно построенного внутреннего сюжета им в руки попадают материалы, доказывающие причастность главы кабинета министров к политическому убийству. Время и место действия специально не уточняются: это может быть Франция, Бельгия или какая-нибудь другая страна Западной Европы в наши дни или в недавнем прошлом, что не суть важно. В детали условно обозначенной политической интриги (можно только догадываться, что она как-то связана с отношениями бывшей метрополии со своей бывшей колонией, одной из стран «третьего мира») авторы не вдаются, выдвигая на передний план вопросы гражданской этики и приводя доказательства того, насколько трудно бывает журналисту, честно и добросовестно выполняющему свой профессиональный долг, оставаться честным и твердым до конца, полагаясь на гарантии, которые якобы предоставлены ему в «открытом обществе».

Вначале Катрин Карре берется за дело горячо и активно, без долгих колебаний она выходит в эфир с незапланированным комментарием, бросающим тень на главу правительства. Нет, после этого ее не сажают в тюрьму, не увольняют со службы и не шантажируют в открытую. Те, кому невыгодно, чтобы вышла наружу правда, усилиями Катрин Карре уже ставшая частично достоянием гласности, избирают другую тактику: они ловко дискредитируют ее передачу в очередной телепрограмме, что было не так уж трудно сделать, поскольку у Карре еще нет на руках главного доказательства выдвинутых ею обвинений. А тем временем на стол премьер-министра ложится полное досье на Катрин Карре, в ее квартире произведен незаконный обыск, и Катрин начинает ощущать, как сжимается вокруг нее невидимое кольцо, полностью осознавая, что поединок, в который она вступила с сильными мира сего,— слишком серьезная игра: на карту поставлены и благополучие, и карьера.

В этот момент Ив Дорже, бывший любовник Катрин, который и сейчас еще относится к ней с нежностью, пытается прийти на помощь строптивой журналистке...

«Четвертую силу» отличает ровная, строгая режиссура, в некоторых местах приближающаяся к репортаж-

«Свидетель» (США), режиссер Питер Уэйр.
«...Это скорее условно-романтическая, нежели реальная альтернатива современному буржуазному образу жизни».

ному стилю, погони за внешними эффектами здесь нет. Наиболее привлекательные и ценные качества картины — естественность и достоверность в изображении характеров и ситуаций, что и рождает доверие к экрану. Фильм ничего не декларирует в отвлеченной форме, воздействуя логикой художественных аргументов, убедительность которых обусловлена, видимо, еще и тем, что авторы сценария (Йонник Флот, Серж Леруа, Франсуаза Жиру) хорошо знают и среду, окружающую их героев, и самих этих людей из «большой прессы», и сложную технологию изготовления новостей и сенсаций, принятую на вооружение буржуазными «масс медиа».

Ни Ива Дорже, ни Катрин нам не пытаются представить лучше, чем они есть на самом деле: они — не из числа убежденных поборников правды, и, в сущности, их в личном плане не очень-то волнует политическое преступление, на след которого случайно наткнулись. На поверку, однако, выходит, что Дорже, несмотря на свои уже далеко не молодые годы и укоренившийся скептицизм, остается человеком прямым и честным — в отличие от Катрин Карре, которая и моложе, и преисполнена поверхностного энтузиазма, но, оказавшись в критическом положении, требующем трудного личного выбора, все же предпочла компромисс борьбе. У Дорже есть свой жесткий этический принцип: «Существует только одна истина, и люди имеют на нее право». По фильму сложно судить, насколько удастся Иву Дорже следовать этому благородному девизу в жизни, и тем не менее хочется верить, что он способен сопротивляться четко отлаженному механизму подавления и обмана, столкновение с которым сломило Катрин Карре...

«Четвертая сила» не стала кинематографической сенсацией[5], и я не собираюсь убеждать читателя, будто работа Сержа Леруа — непревзойденный

[5] Притом что за первые шесть недель проката картина собрала более 200 тысяч зрителей в Париже и окрестностях, а это считается неплохим результатом.— *Прим. автора.*

шедевр. Нет, это средний уровень «авторского кино», если говорить о художественных качествах ленты, которая, однако, на мой взгляд, больше заслуживает поддержки, нежели ряд других французских картин производства 1985 года, удостоившихся повышенного внимания национальной критики, порою слишком щедрой на похвалы. К ним относятся, например, «Полиция»[6] Мориса Пьяла и «Медовый месяц» Патрика Жамена. Обеим лентам присущ жесткий реализм (местами близкий к натурализму) в отображении неблагополучных, раздавленных человеческих судеб, за которыми угадывается и глубокое общественное неблагополучие капиталистического мира в целом. Но не более чем угадывается, поскольку эти фильмы, и в особенности «Медовый месяц», герметичны, в них едва ли не напрочь отсутствует социальный контекст, а на первое место выходят проблемы чисто экзистенциального характера и межличностных отношений, иногда принимающих совсем уж патологические формы. Причем истоки уродливых отклонений остаются непроясненными или же получают туманное толкование — в терминах фрейдизма, в частности.

Показателен в этом отношении фильм «Медовый месяц», который поначалу может быть воспринят как рассказ о поисках человеческого контакта, о постепенном сближении двух случайно встретившихся людей, ощущающих себя одинокими и заброшенными среди холодного каменного великолепия Нью-Йорка, где оба они — и француженка Сесиль (Натали Бай), и американец Зак Фристэмп (Джон Шиа) — лишние, никому не нужные, обездоленные. В фильме — в первой его половине — есть трогательные, психологически точные эпизоды, окрашенные сочувственным отношением авторов (сценарий Филипа Сетбона и Патрика Жамена) к своим персонажам, здесь теплится надежда на то, что, опираясь друг на друга, эти двое сумеют обрести хоть какую-то устойчивость в жизни, а быть может, и счастье. Но вот эта линия, едва-едва наметившись, неожиданно претерпевает резкий слом, произвольный, почти немотивированный, и тогда начинается совсем другая история, в которой вчера еще заботливый и предупредительный, так ненавязчиво ухаживавший за Сесиль Зак превращается в опасного, отталкивающего психопата, одержимого жаждой убийства,— и несчастной женщине только чудом удается избежать гибели...

Остается, видимо, заключить, что кризисные явления во французской кинематографии лишь частично обусловлены производственно-экономическими причинами, конкуренцией со стороны новых и новейших средств тиражирования и распространения фильмов и т. п. В значительной степени они вызваны кризисом идей, вытеснением с экрана социально значимых тем, попытками кинематографистов подменить реалистический анализ жизненных явлений зрелищным эпатажем, несостоятельными претензиями на психологическую многозначительность — там, где, возможно, сгодился бы просто здравый, честный и заинтересованный подход к противоречиям и издержкам современной буржуазной цивилизации.

Решительное неприятие образа жизни, который эта цивилизация культивирует, навязывает человеку, зачастую делая его игрушкой чужих и чуждых ему интересов,— принимает в сегодняшнем западном кино разнообразные формы. Критика буржуазного миропорядка ведется при этом чаще всего с абстрактно-гуманистических позиций, и альтернативные возможности, как правило, не обсуждаются, что вовсе не значит, будто такая критика полностью лишена конструктивного смысла. Ведь протест против насилия, жестокости, бездуховности, всепроникающего прагматизма, имманентно присущих

---

[6] Об этом фильме см.: Капралов Г. Гондола в киноморе.— «Искусство кино», 1986, № 3.

частнособственническому обществу, выливается в конечном итоге в осуждение не только его моральных норм, но и основополагающих принципов, что объективно обосновывает потребность в изменении существующего порядка вещей.

Обратимся в этой связи к двум американским лентам выпуска 1984 года, к «Свидетелю» и «Берди», в жанровой структуре которых преобладает притчевое начало.

В картине Питера Уэйра «Свидетель» оно проступает постепенно, а на первых порах происходящие на экране события больше напоминают сюжет классического детектива. ...На филадельфийском вокзале зверски убит сотрудник полиции. Свидетелем преступления случайно становится семилетний Сэмюэль, сын молодой вдовы Рейчел Лэпп (Келли Мак-Джиллис) из религиозной общины эмишей в штате Пенсильвания. Расследование поручено инспектору Джону Буку (Харрисон Форд), который вскоре выясняет, что убийство совершено одним из его коллег, а убитый, как и шеф местной полиции, был замешан в торговле наркотиками. Преступникам необходимо избавиться от единственного свидетеля, а заодно — от Рейчел и Бука, чтобы окончательно замести следы. Вдова с сынишкой тайком уезжают домой, а через некоторое время в семье Лэпп находит приют инспектор Бук, которого тяжело ранили в перестрелке.

Попав в общину, Джон Бук оказывается как бы на другой планете: здесь обитают набожные трудолюбивые люди, чьи нравственные постулаты отрицают любое насилие, всякий физический урон ближнему; эмиши не пользуются ни автомобилями, ни электричеством, у них нет даже телефона; члены общины — как одна большая семья, в которой царят гармония и взаимопонимание. Бук с изумлением присматривается к неведомому быту, мысленно сравнивая его с жизнью, оставшейся за пределами этой «земли обетованной»...

В чистой и спокойной, в необычайно доброжелательной атмосфере общины полицейский инспектор, которому по долгу не очень-то приятной службы постоянно приходилось иметь дело с несовершенствами человека и общества, с самыми крайними проявлениями порока,— отдыхает душой. ...В память западает замечательный эпизод — строительство нового дома, над возведением которого сообща трудятся десятки людей. И вот на месте, где еще утром было пусто, к вечеру вырастает красивая и основательно прочная постройка. Быть может, никогда еще Джон Бук, который работает сейчас вместе с остальными, не был так счастлив, радость общего труда передается и ему. Он чувствует, что мог бы остаться здесь навсегда, соединив свою судьбу с судьбой Рейчел, полюбившей пришельца.

«Берди» (США), режиссер Алан Паркер. «...Едва ли не самая сильная по своему эмоциональному воздействию антивоенная картина из всех созданных в Соединенных Штатах начиная с 70-х годов».

Увы, эта естественная, светлая жизнь дана ему ненадолго. Однажды у дверей дома Рейчел появятся трое убийц — и Бук, выиграв неравный кровавый поединок, должен будет навсегда исчезнуть отсюда: в общине нет места человеку, нарушившему ее законы, отнявшему чужую жизнь...

Как видите, «Свидетель» — это столько же притча, сколько и мелодрама, однако ее мелодраматическим коллизиям не дано заслонить основного содержания картины. Уникальное и, надо думать, до известной степени идеализированное человеческое сообщество, каким-то невероятным, чудесным образом сумевшее сохранить в неприкосновенности жизненный уклад религиозной европейской общины XVIII века в сегодняшней Америке, — это скорее условно-романтическая, нежели реальная альтернатива современному буржуазному образу жизни. Но ведь у художника есть право выразить свое неприятие последнего и таким вот своеобычным способом, взяв под защиту извечные и неоспоримые человеческие ценности.

К аллегории более сложной, но и более четкой в своих социально-временны́х параметрах, прибегает режиссер Алан Паркер в фильме «Берди».

...«Мне хотелось бы умереть и возродиться снова птицей»,— вслух мечтал рыжий долговязый паренек из небольшого американского города, когда было ему лет шестнадцать. Мы так и не узнаем его имени, только это прозвище, Берди, «пташка», «птичка небесная» — вот, наверное, наиболее близкий по смыслу перевод слова, взятого в название картины, а еще раньше — романа Уильяма Уортона, положенного в основу сценария (авторы Сэнди Кропф и Джек Бир). «Возродиться птицей» — красивая мечта! И кто же в юности не мечтает о несбыточном?.. А жизнь по-своему распоряжается мечтами и мечтателями. Когда юность кончилась, Берди (Мэттью Моудайн) попал во Вьетнам, где шла война. Еще раньше туда отправился его закадычный друг-приятель Альфонсо Коломбато, или просто Эл (Николас Кейдж). Так они снова встретились. Не во Вьетнаме — на родине. В американском военном госпитале, куда сбрасывают «отработанный» человеческий материал, тех, кто уже не годится в строй. Лицо Эла упаковано в бинты по самые глаза. А Берди... Впрочем, Берди больше нет: этот человек с безумно блуждающим взглядом, подобно птице на шестке, пристроившийся нагишом на спинке железной койки,— уже не Берди. Безнадежный пациент психиатрического отделения — врачи давно махнули на него рукой — даже отдаленно не напоминает чудно́го восторженного мальчишку-голубятника, который верил, что у него есть дар летать. Видно, теперь он и взаправду вообразил себя птицей. Не только поза, в какой он, «нахохлившись», может застыть хоть на сутки, а и все движения — резкие и настороженные, как у птицы, говорят об одном: мечта сбылась, обернувшись кошмаром...

В авторском комментарии к «Берди» Алан Паркер говорит, что, наряду с другими темами, в его фильме есть мотив «разрушенных молодых жизней», ставших жертвами «далеких войн», и это очень точные слова. «Берди» — едва ли не самая сильная по своему эмоциональному воздействию антивоенная картина из всех созданных в Соединенных Штатах с той поры, когда первый американский солдат ступил на вьетнамскую землю. Не важно, что мы не видим войну на экране (в фильме есть лишь одна-единственная короткая, но выразительная сцена вертолетной атаки, «визитная карточка» войны), мы видим, *чем* она стала для многих тысяч молодых американцев. Существует ведь и эта сторона исторической трагедии, ее-то в первую очередь и стараются сегодня вытравить из памяти американского народа.

Между тем бескомпромиссное осуждение войны как самого чудовищного преступления против человека и человечности — лишь одна из граней

философско-нравственного содержания картины.

Выше, назвав «Берди» притчей, я не оговорился. Можно было бы, правда, счесть это произведение и психологической драмой. Но нет, все-таки больше — притча. Символическая образность, резкая поляризация авторских предпочтений и антипатий, отчетливость нравственных выводов — все говорит об этом. С удивительной простотой и проникновенностью фильм утверждает высокую необходимость сберечь духовность и человечность в жизни — без них все остальное теряет смысл; он поведал нам о великой силе простых человеческих чувств, способных творить настоящие чудеса.

...Неизвестно, что сталось бы с Берди, если бы не Эл, если бы не те поистине героические усилия, на которые он отважился в своих, казалось бы, обреченных попытках вернуть друга к жизни, заставить разгореться почти угасшие в нем искры разума. Ни увещевания образованных медиков, ни глухая стена равнодушного безмолвия, за которой укрылась, как в последнем убежище, смертельно раненная душа Берди, не смогли его остановить, привести в отчаяние, обезоружить. День за днем верный Эл являлся к Берди в палату, часами оставаясь с ним рядом, и говорил, говорил без умолку, рассказывая о прошлом, об их дружбе и озорных забавах, вспоминая о том, что когда-то радовало и волновало ныне ко всему равнодушного, утратившего связь с миром человека. И чудо свершилось — Берди очнулся, узнал Эла, произнес первые слова! А потом они, как некогда в детстве, вместе забрались на крышу госпиталя, и Берди еще раз чуть ли не до смерти напугал Эла, попытавшись снова «взлететь», но теперь это был просто веселый розыгрыш...

В 1985 году на Международном фестивале в Канне фильм Алана Паркера получил Большую специальную премию жюри, и, наверное, данное решение арбитров этого престижного киносмотра — из самых справедливых за всю его долгую историю.

●

Ни одно из множества разнообразных направлений в мировом кино не выглядит сегодня завершенным, окончательно сложившимся, канонизированным, а потому любой обобщающий вывод по поводу современного состояния западной кинематографии в целом неизбежно оказался бы дискуссионным и неполным одновременно. У нас нет намерений предлагать его читателю. Тем более что и материал этих заметок, который, как хотелось бы рассчитывать, характеризует некоторые из тенденций, показательных для кино Запада 80-х годов,— все же охватывает лишь ограниченный круг явлений.

С немалой долей уверенности можно утверждать только одно: западный кинематограф ныне приблизился к определенному рубежу, очутившись на распутье. Но как бы ни складывались его судьбы в дальнейшем, есть реальные основания надеяться, что ему удастся сохранить себя и в самом ценном, с точки зрения задач гуманистической культуры, качестве, оставаясь — в лучших своих проявлениях — искусством, необходимым и полезным людям, источником животворных мыслей и добрых чувств. Известный западногерманский режиссер Петер Фляйшман полагает, что «в мире, который сталкивается со столь трудными проблемами, творчество несет в себе одну из самых больших надежд...» Согласимся же с этим.

Париж — Рим — Москва

Нина ИГНАТЬЕВА —
Александр ТРОШИН

Опыты минувшего дня, завтрашние заботы

Диалог после XVIII Венгерского национального киносмотра

На фестивальных орбитах

«Баболна».
режиссер Шандор Шара

А. Трошин. Начну с воспоминания. У меня хранится пригласительная карточка, которую, в числе других информационных материалов, раздавали участникам и гостям еще XII фестиваля венгерских художественных фильмов, шесть лет назад — он проводился тогда в Пече, небольшом городе на юге страны. На карточке указаны время и темы фестивальных дискуссий — их было четыре за неполную неделю смотра: сказалась известная любовь венгров к дискуссиям. Я пошел на ту, тема которой в приглашении была сформулирована наиболее принципиально, я бы даже сказал, полемически задиристо: «В каких венгерских художественных фильмах нуждаются 80-е годы?» Заметьте: на дворе был февраль 1980-го. Начиналось новое десятилетие... Чувство ответственности перед ним, волнующие ожидания, а может быть, даже и беспокойство заставили участников встречи — венгерских кинематографистов, критиков, прокатчиков, зрителей — задавать себе прямые вопросы. Не туманные прогнозы и не оторванные от реальности требования звучали в их выступлениях, а мнения о том, какие именно из уже обозначившихся тематических и стилевых направлений в кино страны сто́ит — в интересах венгерской культуры, социального и духовного развития общества, наконец, исходя из подлинных запросов отечественного зрителя — активно поддержать.

Я почему вспомнил сейчас о той дискуссии... Мы находимся в середине 80-х, только что познакомились на XVIII смотре с венгерской кинопродукцией минувшего года. Невольно сопоставляешь тогдашние ожидания и представления с реальным обликом венгерского кино нынешнего десятилетия. В чем-то они, несомненно, совпали, но в чем-то и разминулись — тоже, согласитесь, предмет для размышлений.

Н. Игнатьева. Боюсь только, мы на все вопросы не ответим. Имею в виду вопросы историко-сравнительного, что ли, плана.

А. Трошин. А мы и не будем связывать себя такой задачей. Наша рабочая цель — обменяться впечатлениями о фильмах, которыми отчиталось венгерское кинопроизводство за прошлый год. Общие же выводы, в том числе и историко-сопоставительного характера, думаю, явятся сами — достаточно будет отметить узловые пункты фестивальной кинопрограммы, тематические и стилевые.

Н. Игнатьева. Тоже непросто. XVIII национальный смотр венгерских фильмов, проходивший на этот раз в новом будапештском Дворце конгрессов, представил зрителям весьма обширную программу. Показ конкурсных лент, информационные просмотры не включенных в конкурс картин, демонстрация продукции Экспериментальной молодежной студии имени Белы Балаша и студенческих работ будапештской Высшей школы театра и кино... Одновременно видеозал предлагал довольно широкий выбор кассет с наиболее значительными венгерскими фильмами, созданными в 60—80-е годы. В ряде будапештских кинотеатров были организованы персональные ретроспективы тех венгерских режиссеров, что участвовали в нынешнем конкурсе; шел также ретроспективный показ венгерских фильмов — лауреатов фестивалей прежних лет... Охватить все это единым взглядом невозможно. Поэтому давайте остановимся на том, что оказалось в зоне нашего внимания как выражение непосредственно сегодняшних поисков и ориентаций в венгерском кино.

А. Трошин. Вы предлагаете ограничиться конкурсной программой? Согласен. Но при этом надо иметь в виду, что шестнадцать конкурсных фильмов — это все-таки лишь шестнадцать фильмов. Они, конечно, не исчерпывают все явления и художественные искания современного венгерского кинематографа. Хотя определенные тенденции кинопроцесса тут, безусловно, обнаруживаются.

Н. Игнатьева. Первое, что отмечаешь: в нынешнем фестивале — речь о конкурсной программе — не принимали участия признанные мастера венгерской режиссуры, такие, как Андраш Ковач, Миклош Янчо, Иштван Сабо, Карой Макк, Марта Месарош и другие.

А. Трошин. У каждого на это свои причины. Кто-то в прошлом году только еще вынашивал новый замысел, работал над сценарием. Кто-то еще не закончил съемки. Миклош Янчо предыдущий год работал по контракту за границей. Золтан Фабри, бывший долго лидером венгерской кинорежиссуры, недавно вообще объявил, что больше не будет ставить фильмы — по состоянию здоровья...

Н. Игнатьева. Я понимаю, что это — стечение обстоятельств. И все-таки... Все-таки важный симптом углядеть тут можно было. Тон задавали среднее и самое молодое поколения венгерской кинорежиссуры — «сорокалетние» и «тридцатилетние». Как я понимаю, они и реально занимают все большее место в сегодняшнем венгерском кинематографе, меняя его общее стилевое выражение. Они так или иначе продемонстрировали на этом фестивале известный отход от тех традиций венгерского киноискусства, которые связаны с именами названных художников, заявили о поисках нового стиля, выражающихся не только в модернизации киноязыка, расширении арсенала изобразительных средств экранного искусства, но в обращении к новым темам, к новому жизненному материалу, в самом характере его постижения.

А. Трошин. Интересно дополнить это наблюдение тем, что сказал один из членов фестивального жюри на открытом заседании, проведенном, как обычно, в заключительный день *до* вынесения окончательного решения и с участием всех желающих (традиция, кстати, хорошая, на пользу делу!). «Странным, хотя и закономерным выглядит это столкновение между поколениями и проявившаяся решительная стилевая ломка,— рассуждал член жюри архитектор Йожеф Керени, сопоставивший нынешнюю ситуа-

цию в кино с тем процессом, который происходил в начале 70-х годов в венгерской архитектуре.— Это первый фестиваль венгерского «постмодерна». Творцы смело соединяют рационально-реалистические решения с наисовременными стилевыми приемами, создавая новый, причудливый эклектизм. Решительная эмоциональность и верный факту документализм вступают в конфронтацию на нынешнем фестивале, и опасно вылезать на этот ринг. Возможно, именно поэтому молчат «корифеи», которые, вероятно, спустя год или два на международном уровне принесут «проценты» с тех опытов, что продемонстрировали сегодня молодые».

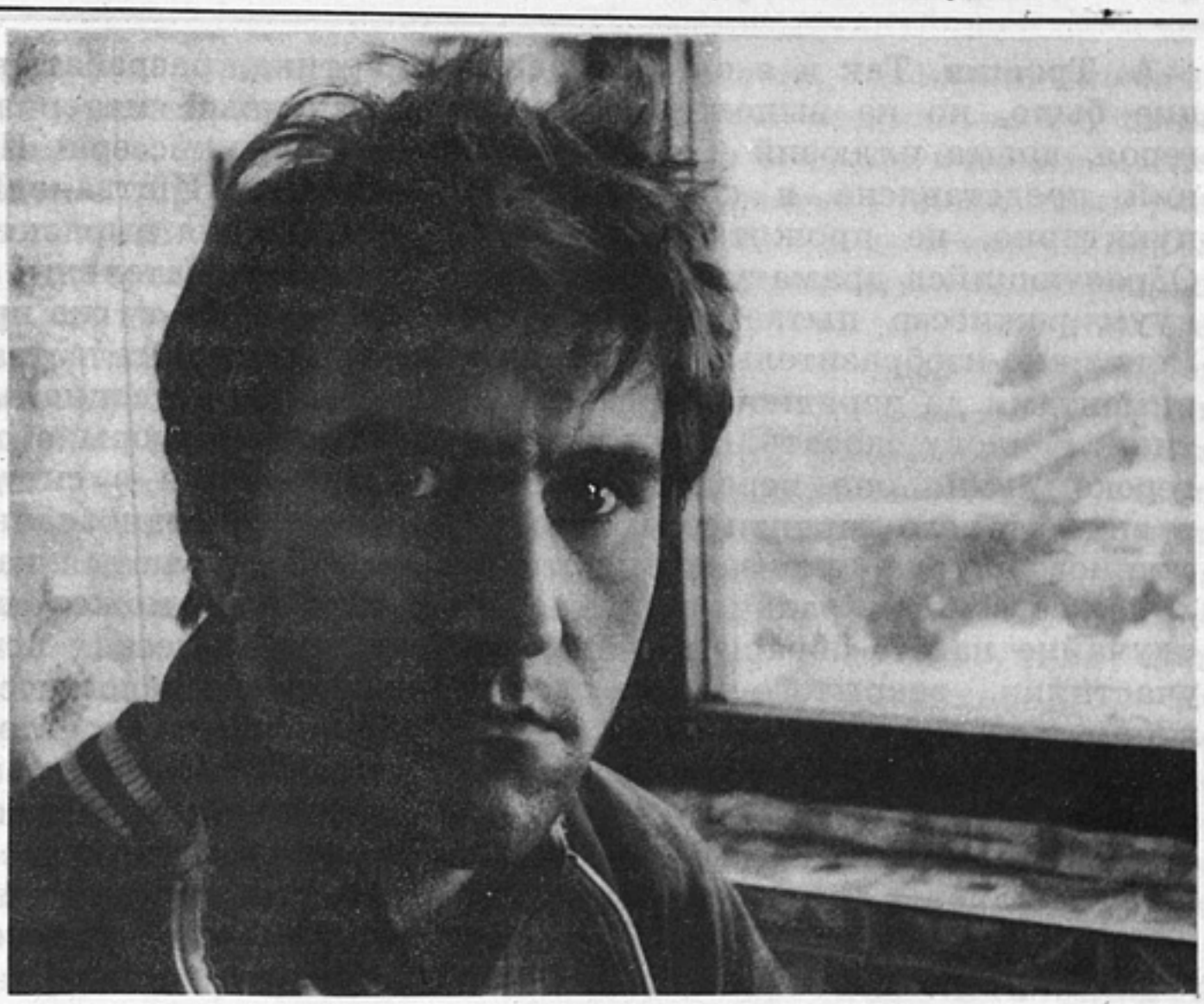
Стилевые полюса, о которых говорит Керени, обозначились в венгерском кино уже тогда, в 1980-м, на упомянутом мной фестивале. Уже составилась к тому времени, например, крепкая когорта режиссеров, исповедующих документализм как стиль, как принцип игрового кино, и ее лидер Иштван Дардаи горячо убеждал в той дискуссии, какие богатые возможности имеются у данного метода раскрытия действительности. На том смотре это направление представляли он сам — протокольно-документальной кинодрамой «Способы борьбы», его единомышленник Ласло Витези — картиной о венгерской деревне «Мирное время», режиссер Ливия Дьярмати — лентой о рабочем-цыгане «Копортош». А с другой стороны, тогда же дебютировал Петер Готар, режиссер, которого сегодня в первую очередь имеют в виду, когда говорят о «новом причудливом эклектизме».

Но... При всем том не было ощущения конфронтации стилей, а уж тем более — ощущения столкновения, или, лучше сказать, смены поколений. Почему-то в 1980 году не было этой темы на устах, хотя заглядывали — о чем говорит повестка дискуссии — в будущее, теперь уже сегодняшнее, венгерское кино. Больше говорили, если мне не изменяет память, об общественном заказе, о социальной остроте как необходимом инструменте общественно активного искусства, о современности мнимой и подлинной. И, конечно, об историзме, о социально-духовной миссии фильмов, анализирующих далекое и близкое национальное прошлое.

Н. Игнатьева. Это понятно. Историческая тема всегда имела в венгерском киноискусстве определенный приоритет. Прошлогодний национальный смотр венгерской кинематографии это также засвидетельствовал. В ореоле исторических бурь и катаклизмов представил «Будапешт-85» экранных героев. Однако сегодня — вы, наверное, со мной согласитесь — на передний план в венгерском кино вышла современность. Причем нередко в таком срезе, в таких формах, таких процессах повседневной действительности, которые выдвинули важные вопросы духовной, нравственной организации человека, связанные с социально-экономическим развитием общества, его реальными противоречиями.

А. Трошин. Подчеркну: рожденные самой действительностью, вопросы эти еще не были апробированы экраном, венгерское киноискусство еще не исследовало или недостаточно исследовало данные сферы жизни.

В центре фильма Дёрдя Сомьяша «Сверлильщик стен» — молодой рабочий, который однажды, раздраженный неполадками на заводе, бросает опостылевшую ему работу и вступает на путь частного предпринимательства, становится, как у нас говорят, «шабашником» (разница только в том, что «шабашничество» героя венгерского фильма, согласно существующему ныне в Венгрии правовому положению, узаконено, скреплено официальной печатью). Живет герой в новом микрорайоне, районе панельных домов, и, вооружившись электродрелью, принимает заказы новоселов на сверление дырок в непробиваемых стенах квартир. От клиентов нет отбоя, высокие заработки позволяют ощутить себя «свободной личностью» — свободной от определен-



«Обратный счет», режиссер Пал Эрдёш

ных нравственных норм, от обязательств перед семьей.

Интересный материал? Бесспорно. Избрав *такого* героя, показав его в тот момент существования, когда он сам берется формировать свою жизнь, определяет ее направление, создатели фильма пообещали серьезный разговор о важной социальной проблеме — о духовных, нравственно-психологических издержках, сопровождающих погоню за престижным жизненным стандартом, на который ориентированы некоторые слои общества, о цене, которую приходится платить за достижение и поддержание этого стандарта. Согласно авторскому замыслу, большую роль в картине играет среда обитания героя, та социальная микроструктура (венгерские социологи, а вслед за ними художники в последнее время много занимаются спецификой быта, интересов и психологии жителей окраинных кварталов, застроенных панельными домами), частью которой, носителем ценностей которой он является.

Н. Игнатьева. А не кажется ли вам, что как раз чрезмерный интерес к этой среде, акцентированный в фильме, выраженный в стилистике «прямого кино», нередко уводит в сторону от основной проблематики в русло так называемого «городского фольклора», составляющего параллельную основному сюжету линию ленты? То, что должно было стать средоточием фильма — художественный анализ психологического состояния героя, состояния человека, который был участником общего труда, а вдруг стал «одиночкой», ощутил определенную «свободу» и испытал ее последствия, в картине существует, к сожалению, лишь в качестве авторских намерений. «Здесь герой просыпается и начинает разбираться, что с ним происходит,— говорил на пресс-конференции режиссер Сомьяш, — разбирается с величайшими трудностями». Однако именно этой скрупулезной психологической работы, этого обнажения внутреннего мира человека недостает фильму.

А. Трошин. Так и я о том. Обещание было, но не выполнено. Драма героя, драма иллюзий и разочарований представлена в фильме лишь пунктирно, не прожита на экране. Образующийся драматургический вакуум режиссер пытается заполнить монтажно-изобразительными экспериментами да изрядной порцией эротики. К слову сказать, сегодня в венгерском кино она нередко подается в виде этакого гарантированного дежурного блюда, вне зависимости от художественных задач фильма. Не случайно на это обращали внимание участники открытого заседания жюри.

Н. Игнатьева. То, что тема, заявленная в «Сверлильщике...», отвечает социальным ожиданиям общества, подтверждает другая конкурсная картина, разрабатывающая сходный жизненный материал, — «Обратный счет» режиссера Пала Эрдёша по сценарию Иштвана Кардоша. Но насколько она выразительнее! Насколько последовательнее, аналитичнее рассматривают ту же проблему частного предпринимательства и связанный с нею круг социально-нравственных вопросов авторы этого фильма! Они углубляются в ситуацию, подчеркивают ее неоднозначность, убедительно показывают, к каким горьким результатам может привести частнособственническая психология, деформирующая человеческое сознание. История водителя автобуса производственного кооператива, который становится частным владельцем купленного на аукционе грузовика, рассказана так, что вызывает полное доверие и живой интерес к происходящему. На экране шаг за шагом выстраивается человеческая драма. Внимательно прослеживаются ее истоки, причины, следствия. Исследуются мотивы определенного социального поведения героя. Явление, в самом что ни на есть конкретном выражении, подвергается тщательному художественному анализу. И тогда в фильме, казалось бы, целиком погруженном в бытовую среду, открывается масштаб авторских притязаний. Не к мелодраматической истории человека, получившего тяжелую физическую травму, сводят свой рассказ создатели ленты, хотя кому-то такой итог и может показаться убедительным аргументом в утверждении авторской позиции. Они претендуют на социально-философское обобщение, включающее в себя обширный круг вопросов.

«Время!»,
режиссер Петер Готар

А. Трошин. Эту картину высоко оценила и венгерская критика, надо сказать, довольно строгая в отношении отечественных фильмов. Критики и в «Обратном счете» отметили ряд недостатков, нашли, что он несколько уступает — в доскональности анализа и эмоциональности — сделанному в такой же точно манере предыдущему фильму этого режиссера «Принцесса»

(где, кстати, играла, и поразительно играла, молодая актриса Эрика Ожда, которую мы видим и в новой картине — в роли жены героя). Однако недостатки недостатками, а значение этой картины в венгерском кинопроцессе, по мнению критики, во многих отношениях принципиально. «Мы можем рассматривать «Обратный счет» и как эксперимент, направленный на воссоединение двух четко выраженных линий современного венгерского кино, художественно-игрового и документального направлений,— писал в газете «Непсабадшаг» ее постоянный кинообозреватель, известный в Венгрии критик и киновед Йожеф Вереш. — Заслуживает признания это произведение, пусть и не стопроцентно зрелое и оформившееся, открытая страстность режиссера, его способность проникнуть в самую суть».

Надо отметить еще вот что. «Обратный счет» — одна из последних лент производства студии «Таршулаш» (сейчас — по экономико-организационным соображениям — студию вынуждены были закрыть), которая несколько лет назад .— как раз вскоре после того выступления Иштвана Дардаи на дискуссии, о каком я говорил,— объединила режиссеров и сценаристов — приверженцев документального стиля. Черно-белый фильм Пала Эрдёша с его «крепкой» драматургией, тщательной выверенностью в деталях, отличной реалистической игрой новой «звезды» венгерского кино Кароя Эперьеша и непрофессиональной актрисы Эрики Ожды — яркое выражение этого действительно влиятельного направления в венгерском киноискусстве, верного факту и психологической правде.

К сожалению, другая лента этой студии — «Эмбрионы»,— принадлежащая пионеру данного направления Палу Золнаи (напомню, что его «Фотография» получила Серебряный приз на одном из Московских международных кинофестивалей), оказалась неудачной. Речь в ней — о женщине враче-гинекологе, которая, помимо своей основной специальности, занимается еще и социологическим исследованием: беседует с женщинами различных профессий, выясняя, по каким причинам они решаются на операцию, отказываясь иметь уже зачатого ребенка. Героиня и сама оказывается перед трудным выбором — ведь отец ее будущего ребенка уже имеет семью, детей, перспектива совместной счастливой жизни поэтому весьма сомнительна. Серьзная тема (связанная с острой для Венгрии проблемой рождаемости), увы, получила воплощение весьма поверхностное. Не продумана композиция фильма, не прописана драма, переживаемая героиней, зато в избытке на экране антизрелищный, антиэстетический материал, снятый в больничных палатах и операционных.

Н. Игнатьева. Социологический и человеческий аспекты здесь существуют совершенно раздельно, они обособлены, лишены взаимопроникновения так же, как и игровое и документальное начала в фильме. Эта «параллельность», этот разрыв сурово отомстили за себя, отказав ленте в художественной цельности, в способности какого-либо эмоционального воздействия на зрителя.

А. Трошин. Но вот интересно: зал Дворца конгрессов, как мы с вами видели, достаточно определенно выразил свое отношение к этому фильму. Помните, некоторые даже, не дожидаясь конца, уходили? А кинопресса, наоборот, не проявила на сей раз единодушия, диапазон оценок тут широкий — от решительного заявления рецензента журнала «Фильм, синхаз, мужика» Миклоша Апати: «Понятия не имею, что могло случиться с режиссером Палом Золнаи; этот фильм — его фиаско» — до признания Ласло Зёльди, постоянного кинообозревателя и заместителя главного редактора еженедельника «Элет эш иродалом» («Жизнь и литература»), что «Эмбрионы» «...прекрасный фильм. По крайней мере, мне нравится. Своей суровостью, своими при-

глушенными, но прорывающимися на поверхность чувствами, наглядным изображением условий существования маленького городка, нюансами человеческих отношений; благодаря хорошо продуманной и изобретательно (во всяком случае, для меня) развернутой истории это достоверный судебно-медицинский протокол о нашей действительности 80-х годов».

Н. Игнатьева. Ну, не знаю, не знаю...

Поскольку «Эмбрионы», на мой взгляд, все-таки, как говорится, «вышли из игры», то по-настоящему только «Обратный счет» представлял на фестивале позиции документально-игрового кино. Именно рядом с ним неким контрастом воспринимались произведения, решительно заявившие об иной стилевой культуре, иных способах кинематографического мышления. И тут, конечно же, первым надо назвать фильм «Время!» режиссера Петера Готара, поставленный по сценарию, написанному им вместе с известным венгерским прозаиком Петером Эстерхази. Интерес к этой картине подогревался заранее, нас загодя упредили, что ее «надо смотреть», битком набитый зал в вечер премьеры подтверждал ожидания.

А. Трошин. Это легко понять. После двух предыдущих фильмов — «Этот день — подарок» и «Время останавливается» — общественное мнение сразу перевело Готара из дебютантов в шеренгу лидеров. Режиссер приобрел широкую популярность, его талант обещал многое.

Н. Игнатьева. Талантливость этого художника, его на редкость свободную ориентацию в кинематографическом пространстве, его умение соединять, казалось бы, несоединимое, способность к ассоциативному мышлению, особую интонацию, где в иронической манере вдруг ощущаешь привкус горечи, я не собираюсь ставить под сомнение. Но почему таким странным, таким искусственно усложненным путем ведет нас режиссер к своему герою, к его пониманию, к восприятию тех, очевидно, существующих и существенных для этого поколения проблем, которые, насколько можно в результате уяснить, фильм склонен рассматривать как достаточно драматические? Меня смущает не отсутствие четкой сюжетной основы, ясного повествовательного начала в драматургии картины — хорошо известны и признаны сценарные формы иного рода. Я думаю о другом: насколько отвечает поставленной авторами задаче явно претенциозный, намеренно эклектичный киноязык. Мешает чрезмерное пристрастие режиссуры к метафорическому ряду. Когда фильм заставляет *разгадывать,* а не *открывать,* он многое теряет на пути к зрителю.

А. Трошин. Новый фильм Готара по форме, по языку не похож на прежние его работы. Пожалуй, это самая дискуссионная картина в конкурсной программе. Не имеющий крепкого драматургического каркаса, использующий элементы различных киножанров, представляющий сложную комбинацию всевозможных ассоциаций, скрытых цитат и отсылок — от национально-исторических, общественно-политических, внутрикультурных до таких, которые имеют отношение к специфически венгерскому повседневному бытию (вплоть до рекламных эмблем известных венгерских производственных и торговых фирм — они время от времени вкрапливаются в изображение, выстраивая дополнительный, этакий иронический контрапункт),— этот фильм в самом деле достаточно труден для понимания иностранным зрителем, не владеющим необходимыми кодами национальной культуры. Боюсь, что и не все слои венгерской киноаудитории способны адекватно его воспринимать. Но, как можно было понять из бесед с венгерскими коллегами, картина «Время!» многое говорит сегодняшним тридцати-тридцатипятилетним, поколению венгров, которое, как утверждают создатели ленты и появившиеся вслед за ней критические статьи, не получило возможности реализовать себя, свои потенции в каких-либо общественно значимых делах и реше-

ниях. Они уже не так молоды, чтобы надеяться, что еще придет час и их позовут, и еще не стары, чтобы махнуть рукой и подвести безутешный итог прожитой жизни. «Время» для поступков, для решений у них еще есть, но нет — по логике фильма — «пространства», говоря иначе, той общественной территории, на которой нынешние тридцатилетние могли бы сказать свое слово, как-то существенно проявить себя. «Кто виноват?» — это уже другой вопрос, его-то фильм, кстати, обходит. Но диагноз он ставит, и, судя по реакции, верный. Он показывает, что бездействие расслабляет мускулатуру людей этого поколения (к которому принадлежат, замечу, они сами — Готар и Эстерхази); действуют такие люди лишь в мечтах, в воображении. Так, герой фильма представляет себя то персонажем вестерна, то искателем приключений... На экране образы реальности и фантазии смешиваются. Мир нередко поворачивается к герою нелепостями, абсурдом.

Хочу обратить внимание на одну любопытную деталь — в связи с проблемами, которые фильм поднимает. Среди скрытых цитат и отсылок есть в картине и такая: в одном из эпизодов герой пробегает по комнатам, отчаянно крича (за дословность не ручаюсь, но суть именно эта): «Мне тридцать пять лет, а я еще ничего не сделал!» Затем он выбегает на балкон и прыгает... в фонтан. Знакомо? Ну, конечно же, это отсылка к картине Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино»! А за «круглым столом», проведенным по итогам фестиваля в редакции журнала «Фильмкультура» (стенограмма опубликована в № 4 журнала за 1986 год), когда участники вышли на этот фильм, на его проблему, назвали вдруг — и считаю, не без оснований — еще одну близкую нам параллель: картину Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву». Действительно: пусть дальние, но родственники.

Н. Игнатьева. Могу согласиться, что без владения необходимым набором социокультурных шифров трудно по-настоящему объективно оценить значение данного фильма в системе идейно-художественных исканий современного венгерского кино, точно взвесить его реальные достоинства и реальные же просчеты. И все-таки... Убеждена, что такой замысел, такая постановка вопроса требовали более убедительных художественных аргументов, глубокого аналитичного подхода. Разговор, если уж его вести, нуждался в самом серьезном художественном исследовании причин и следствий явления. Пока он в основном остается лишь на уровне авторской констатации.

А. Трошин. Венгерская критика (раз мы привлекаем ее здесь в качестве третьего участника нашего диалога) это тоже отметила, хотя ее общий тон окрашен признательностью авторам фильма за то, что они вышли-таки к этой животрепещущей проблеме, назвали ее своим именем — проблеме, как ее взволнованно сформулировал в своей рецензии в «Элет эш иродалом» Ласло Зёльди, «инженеров, ставших лесорубами, преподавателей, продающих зелень», другими словами, к проблеме «обесцененности молодой интеллигенции, девальвации духовной работы». Претензии же к авторам выдвигаются в некоторых статьях вот какие: они недостаточно говорят, мол, о причинах такого самочувствия героя, а в его лице — самочувствия его поколения, многое, дескать, остается в фильме без зримых аргументов. Подобная мысль ясно прозвучала, например, в «Фильм, синхаз, мужика» в рецензии Андраша Герваи, кстати сказать, критика из «тридцатипятилетних». И молодой киновед Иван Форгач считает, что «Время!» «не достигает ни чеховской глубины при сходном характере драмы, ни проблемного богатства героев новейших советских фильмов, сталкивающихся в некотором смысле с похожими проблемами» (именно в этом контексте и были названы им «Полеты...»).

Как бы то ни было, вторую по зна-

чению премию фестиваля (после Главного приза) — премию за режиссуру — вручили Петеру Готару.

Такой же премии был удостоен Геза Беремени за фильм «Ученики».

Н. Игнатьева. Картина Гезы Беремени, известного писателя и сценариста, дебютировавшего теперь в кинорежиссуре, действительно завидно отличается от иных дебютов, несущих на себе следы явного ученичества. Фильм заявляет о зрелом мироощущении автора, интересном образном мышлении. В своем первом режиссерском опыте Беремени удалось, на мой взгляд, достичь гармонического единства разных компонентов картины, не потеряв одновременно их яркой выразительности. Необычный визуальный ряд — редкое достижение оператора Шандора Кардоша, умное, точное в своем реалистическом рисунке, психологически глубокое исполнение центральной роли Кароем Эперьешем, яркие актерские работы Дёрдя Черхалми, Юли Башти, Адама Райхоны... Фиьм обращается к странице отечественной истории с явными раздумьями о дне сегодняшнем.

А. Трошин. Конечно, перекличка здесь не случайна. В «Учениках» оживает вторая половина 30-х годов, и среди персонажей фильма — реальные исторические лица, в частности известный в свое время ученый-экономист Золтан Мадьяри, подготовивший тогда вместе с единомышленниками и учениками проект политико-экономической реформы, которая, как он считал, вывела бы полуфеодальную, аграрную Венгрию из нищеты, сделала бы ее экономически развитой страной. В хортистском государстве этому проекту не суждено было осуществиться. Рассказывая историю одного из учеников Мадьяри, крестьянского сына Йожефа Фехера, одержимого мечтой преобразований, пытающегося обрести себя в системе буржуазной Венгрии, фильм позволяет рассматривать эту мечту героя в контексте современных забот страны — настойчивых поисков путей и способов решения сложных экономических вопросов. Связь с современностью не в подтексте картины, а в самом тексте. Есть тут прямые «выходы» в настоящее время, в сегодняшний день, где действуют, уже состарившись, некоторые из персонажей прошлого и их потомки. Но, думается, концепция именно этих кусков, по которой дети проявляют отсутствие интереса к идеям и мечтам, выношенным их отцами, по меньшей мере дискуссионна. Она и была оспорена в части венгерской прессы (например, в большой статье, опубликованной в газете «Мадьяр немзет»). В целом же венгерская критика высоко оценила фильм, отметила его яркую образную структуру, стилевые поиски.

Н. Игнатьева. Говоря о стилевом поиске, имеешь в виду «стиль, дающий смысловую атмосферу вещи» (Ю. Тынянов). Однако не во всех фестивальных картинах — снова воспользуюсь терминологией Тынянова — «стилистическое средство является в то же время и смысловым фактором».

Вы видели, например, как горячо принял фестивальный зал картину режиссера-дебютанта Петера Тимара с несколько вызывающим названием — «Здоровая эротика». Могу понять исходную причину такого успеха: жанр этой ленты — гротеск, сатира, и мишень для сатирического прицела выбрана верно; найдены яркие комедийные детали, интересные операторские трюки (ее снимал тот же оператор, что и «Учеников»). Сама по себе анекдотическая история с нерадивыми руководителями фабрики, которые весьма сомнительным способом пытаются сделать производство рентабельным, своим критическим пафосом направлена против явлений, требующих беспощадного осмеяния. Но, на мой взгляд, история эта разыгрывается на экране все же без необходимого чувства меры, превращается порой вместо едкой сатиры в дешевый фарс, в невысокого вкуса эксцентрику. Когда чисто внешнее комикование становится манерой ак-

терской игры, тогда и персонажи, задуманные как фигуры типические, начинают выглядеть куклами, едва ли не уродливыми карикатурами. В этом случае на суд зрителю предлагается не реальность, преображенная «увеличительным стеклом» сатиры, но некая вымороченная кунсткамера.

А. Трошин. В подзаголовке фильма указано: «Клоунада». Принимая во внимание эту авторскую оговорку, я бы не стал оценивать фильм столь резко. Хотя должен согласиться с тем, что существуют известные ножницы между замыслом и характером воплощения. Действительно: обличительный сатирический смех порой подменяется шутовством, и только.

В кулуарах фестиваля, в беседах, помните, нам часто приходилось слышать выражение: «крэйзи-фильм» (от английского crazy — сумасшедший). Так для краткости пробовали определить жанрово-стилевые особенности некоторых из показанных лент. Определение это, возможно, нуждается в коррекции, но, думаю, оно ухватило тенденцию, реально обозначившуюся в венгерской кинопродукции минувшего года. «Сумасшедшей», и не без основания, называли картину Петера Готара. «Сумасшедший фильм», вне всякого сомнения, «Здоровая эротика». Сюда же я бы отнес ленту Пала Шандора «Это только кино» (показанную вне конкурса) — о творческом и жизненном кризисе и сопутствующих ему метаниях и сумасбродствах молодого кинорежиссера. И уж, конечно, определение «сумасшедший фильм» полностью подходит к работе Яноша Ксантуса, которая и называется соответственно — «Идиотизм не помеха». Это демонстративное упражнение в жанре бурлеска с вереницей разыгрывающихся вокруг свихнувшегося героя абсурдных ситуаций, из которых мало-помалу складывается образ тотально обезумевшего мира.

Н. Игнатьева. Наверное, нельзя обойти вниманием еще один «сумасшедший фильм» — «Охотники за картинами» братьев Андраша и Миклоша Сурди. Он расширяет жанровый спектр конкурсного экрана, представляя собой пародийную комедию с детективным уклоном. Отталкиваясь от реального происшествия — похищения из будапештского Музея изобразительных искусств бесценных живописных полотен,— авторы создали во многом остроумную, изобретательно построенную ленту с хорошими актерскими работами.

Размышляя о «сумасшедшем фильме» как о некоем жанрово-стилевом новообразовании в венгерском кино, нужно прежде всего отделить здоровое зерно поисков от явных издержек. Когда попытка выйти к новым возможностям киноэкрана, смело используя средства пластической выразительности, монтажа, цветовой, музыкальной драматургии и т. д., неразрывно сопрягается с задачей убедительнее донести идею, мысль произведения, сделать интересными для зрителя происходящие экранные события,— это одно. Но ведь мы были свидетелями и бесплодного фор-

«Ученики», режиссер Геза Беремени

мотворчества, чистой эксплуатации жанра, самоцельных стилистических «откровений». Такое «обновление» не на пользу кинематографу.

А. Трошин. Как не на пользу — солидаризируюсь и подхватываю вашу мысль — и откровенный уход в мир надуманных чувств и переживаний, в отдаленную от большой жизни, замкнутую на самой себе сферу псевдопсихологических терзаний. Это наглядно подтвердили «Скрывающийся» Жолта Кезди Ковача — манерно поданная история бывшего летчика, якобы испытывающего жизненный и духовный кризис, и «Тандем» Марии Шоош, так называемый «фильм с настроением» — о жизни джазовой богемы, с запутанными, причудливо меняющимися, поминутно ломающимися и восстанавливающимися человеческими связями. Характерно название одной из рецензий на эту картину: «Утешительная музыка в аквариуме». «Беда только в том,— говорит критик, склонный, в принципе, по-доброму отнестись к этой картине,— что в настоящее время в кино приходится видеть исключительно аквариум».

Н. Игнатьева. Заведомая обреченность на зрительский неуспех подобных лент, обособленных от проблематики времени, уводящих в какое-то изолированное, безвоздушное пространство мнимых страстей, особенно очевидна рядом с участвовавшими в конкурсе документальными картинами: «Баболна» Шандора Шары и «Ковбои» Пала Шиффера. Сопоставление это рельефно разграничивает надуманное и истинное, никчемное, мелкое — и серьезное, определяющее человеческую психологию и человеческие судьбы. И дело тут не в особой силе документа, мы знаем, что и документальная лента может быть несостоятельной, нести в себе неправду и фальшь. Дело в самом подходе к действительности, умении увидеть ее в реальных противоречиях, в живом диалектическом развитии.

А. Трошин. Хотя на фестивале звучали сомнения в целесообразности участия документальных картин, тем более — многочасовых документальных сериалов, в конкурсе художественных игровых фильмов, сам факт присуждения Главного приза будапештского киносмотра строго документальной ленте, а именно «Баболне» известного венгерского кинематографиста, оператора и режиссера Шандора Шары — должен быть осмыслен, мне кажется, в свете нынешнего состояния и дальнейшего развития киноискусства Венгрии.

Но сначала о том, что такое «Баболна». Это явленная в лицах, исповедях и документах история знаменитого сельскохозяйственного комбината. Однако фильм не только о трудном пути комбината к сегодняшним успехам. В нем, как в зеркале, отражена история народной Венгрии — с испытаниями, через которые она прошла, с хозяйственно-экономическими реформами и экспериментами, которые страна на разных этапах предпринимала, наконец, с теми людьми, которые, как легендарный директор комбината в Баболне Роберт Бургерт, брали на себя сложные решения и всю полноту ответственности. Тщательность долговременного наблюдения, доверие к жизни обеспечили выразительность материала. Но не только это, а сам масштаб замысла, характер его претворения, свидетельствующий о глубоком понимании общественных закономерностей, поступательного движения жизни, сделали работу Шандора Шары принципиальным явлением венгерского кинематографа.

Второй документальный фильм — «Ковбои» Пала Шиффера — также обращается к деревенской реальности, рассматривая проблему «второго хозяйства» (так называют в Венгрии предоставленную людям возможность зарабатывать деньги помимо основной работы или на той же работе, но в дополнительное время). В картине речь идет о жителях села, взявших в кооперативе коров, чтобы на договорных началах ухаживать за ними в домашних условиях. Эту организа-

ционно-хозяйственную форму картина не подвергает сомнению. Но она исследует человека, втянутого в данную систему труда и заработка, показывает, как это самое «второе хозяйство» подчас меняет уклад жизни, корректирует иерархию жизненных ценностей, развязывает стяжательские инстинкты и порой, в силу этого, отзывается конфликтами в семьях, даже разрушает их. Как видим, проблематика, близкая той, что ставилась в игровых лентах «Сверлильщик стен» и «Обратный счет». Другой узел проблем, поднимаемых в «Ковбоях», связан с ответственностью кооператива, который часто не выполняет своих обязательств (не поставляет корма, не заготавливает своевременно сено, не обеспечивает необходимой техникой). Камера не просто фиксирует происходящие события, будь то собрание кооператива или семейная ссора с разделом имущества,— за ней все время ощутима авторская позиция, авторский взгляд. И это держит зрителя. Правда, не безотказно. Уже к исходу первого часа демонстрации ленты (она длится почти четыре часа) понимаешь, что избыточность метража ослабляет воздействие экрана; режиссеру (это относится, впрочем, и к «Баболне») следовало строже подойти к отбору материала.

Н. Игнатьева. Не пора ли подвести некоторые итоги? Поскольку расхождений, тем более принципиальных, как выяснилось, у нас нет, давайте под конец выскажемся дуэтом.

Меньше всего нам хотелось бы делать какие-либо категоричные выводы, искать для этого «жесткие» формулировки, загонять живые, непростые процессы развития искусства в узкие установочные рамки. Тем более что фестиваль, давший высказаться в первую очередь молодым художникам, застал их в состоянии поиска, продиктованного ощущением необходимости обновления кино, его продвижения к новым возможностям и средствам отображения мира. Другое дело, что опыты, которые предпринимают сегодня молодые, далеко не равноценны. Одним есть что сказать, другие пытаются подменить содержание «игрой», гиперболизированной жанровой формой, одни в этих новых формах видят способ раскрытия дорогой им идеи, для других стилистические новации становятся самоцелью. Действительность задает много новых вопросов. Кинематографисты настраиваются на эту волну, но порой спешат, не дают дозреть творческому замыслу, и тогда фильм предлагает лишь заявку на тему, проблема не получает всестороннего, глубокого художественного анализа.

В продукции минувшего года, которую объединила фестивальная программа, пока еще трудно распознать ясные контуры завтрашнего дня венгерского кинематографа. Выход на авансцену «молодой режиссуры» обозначил некое переходное состояние киноискусства этой страны. Приведет ли оно к такой «перемене стиля», которая поднимет на новую ступень художественного развития кинематограф, чей путь мы всегда наблюдали с пристальным и заинтересованным вниманием?

Может быть, пора венгерским кинематографистам и критикам записать в повестку очередной дискуссии: «В каких венгерских фильмах *нуждаются* переживаемые 80-е и стоящие на пороге 90-е годы?»...

Будапешт—Москва

Георгий КАПРАЛОВ

Эд Хорман нисходит в ад

На нашем экране

...Белая лошадь с развевающейся гривой бешено скачет по безлюдной затемненной улице Сантьяго. Гулкий цокот подков. Зловещий треск автоматных очередей. Лощадь шарахается из стороны в сторону. Страх гонит ее все дальше. Затравленное животное, красивое, сильное, но беспомощное,— словно символ жизни, которой угрожает невидимая безжалостная смерть. Эта кинометафора, которой открывается фильм «Пропавший без вести», выглядит не менее страшно, чем изображенные в упор убийства и насилие, что будут на экране после...

В основу сценария ленты Коста-Гавраса, написанного режиссером вместе с Дональдом Стюартом, положена книга-обвинение американского журналиста, юриста по образованию Томаса Хаузера «Смерть Чарлза Хормана», рассказывающая невымышленную историю. Чарлз Хорман, коллега и соотечественник Хаузера, находился в чилийской столице в дни военно-фашистского переворота 1973 года и исчез при загадочных обстоятельствах. Позднее выяснилось, что Хорман погиб в застенках пиночетовской хунты. Как и книга Хаузера, фильм Коста-Гавраса, французского режиссера греческого происхождения, представляет собой художественно-документальное расследование убийства Чарлза Хормана, вначале официально объявленного «пропавшим без вести».

Накануне показа этой картины на Международном кинофестивале в Канне все аккредитованные там журналисты нашли в своих пресс-боксах специальную декларацию госдепартамента США. В ней утверждалось, будто факты, связанные с гибелью Чарлза Хормана, какими они пред-

---

«ПРОПАВШИЙ БЕЗ ВЕСТИ» («Missing») Авторы сценария Коста-Гаврас, Дональд Стюарт. Режиссер Коста-Гаврас. Оператор Рикардо Аронович. Художник Питер Джемисон. Композитор Вангелис Папатанассиу. Производство «Полиграм» — «Юниверсал пикчерс» (США).

ставлены в книге Хаузера и на экране, а также обвинения, выдвинутые родными и близкими Хормана против бывшего государственного секретаря Соединенных Штатов Генри Киссинджера, против некоторых других должностных лиц из его ведомства, прямо или косвенно причастных к убийству американского гражданина,— не подтвердились «в ходе тщательного расследования». Оставим это заявление на совести американских властей. Оно по меньшей мере неубедительно. В отличие от документально подкрепленных художественных аргументов, которые предлагает нам фильм. Не случайно журналисты в Канне с иронией констатировали, что госдепартаменту лучше удаются сценарии политических авантюр, нежели комментарии к картинам, раскрывающим людям правду об этих авантюрах.

Но вернемся к экрану.

...Молодой американец радикальных убеждений Чарлз Хорман приезжает в Чили вместе со своей женой Бет в то время, когда там находится у власти правительство Народного единства, претворяющее в жизнь политику прогрессивных социально-экономических преобразований. Чарлз и Бет с симпатией относятся к тем переменам, которые начались в стране после избрания Сальвадора Альенде президентом республики, они сочувствуют людям, чья деятельность продиктована заботой об истинных интересах народа. И когда Чарлз Хорман, горячая голова, человек честный и мужественный, случайно нападет на след заговора, готовящегося против Альенде и его сторонников, узнает, что в этом деле замешаны американские военные, специалисты по подрывным акциям, — он, не раздумывая, начинает энергичные поиски сведений о преступных планах заговорщиков, готовит разоблачительную статью и... исчезает сразу же после путча.

В Сантьяго срочно прилетает из США Эд Хорман, отец Чарлза. Солидный бизнесмен, он может позволить себе разговаривать на равных даже с самим послом США, а при случае и повысить на него голос. Консерватор по убеждениям, член общества «Христианская наука», Хорман-старший наивно верит в демократичность американских институтов власти, убежден, что правительство Соединенных Штатов надежно защищает права и обязанности своих граждан за рубежом. Ему, естественно, и в голову не может прийти, что посольство США в Чили фактически санкционировало расправу над Чарлзом, чьи разоблачения могли пролить свет на неблаговидную роль американских дипломатов и сотрудников спецслужб в подготовке и осуществлении военного переворота. Исчезновение сына он считает недоразумением или в крайнем случае следствием легкомысленного «баловства» Чарлза и его жены, к которой поначалу относится с известной настороженностью и неприязнью. Зачем было молодым людям приезжать в эту страну да еще вести себя, по его мнению, столь несерьезно?..

В фильме «Пропавший без вести» существуют, соприкасаясь между собой, как бы три различных мира.

Мир людей, неприемлющих несправедливость и зло, даже если они совершаются в отношении другого народа, чужой и далекой страны. Это мир той постоянно вибрирующей нравственности, высокой духовности и гражданственности, которые, по сути дела, только и дают человеку право называться человеком.

Другой мир, в котором право и человечность «отменены» грубой силой и беззаконием.

И третий — внешне респектабельный, улыбчиво-равнодушный мир, молчаливо поощряющий зло и на поверку столь же жестокий и бесчеловечный, как и тот, где бьют наотмашь, где стреляют без предупреждения...

В первом мире — Чарлз Хорман, веселый, озорной, вроде беззаботный. Автор забавных картинок для детских журналов. Шутник, который любит разыгрывать свою молодую жену. Он может, словно ребенок, забавлять-

ся с уткой, плавающей в ванне в его квартире. Но он же способен, презрев опасность, ринуться туда, где готовится заговор против свободы, ринуться в попытке обезвредить зло, хоть и знает, что за это можно поплатиться жизнью.

В мире втором — солдаты Пиночета, его подручные, хорошо натренированные палачи и насильники. Главные их «аргументы» — удар прикладом, пуля, пытки. Человеческая жизнь и достоинство не значат для них ничего.

В мире третьем — все тихо, уравновешенно, благопристойно. Здесь лгут, спокойно глядя в глаза. Здесь предают с сочувственными улыбками. Американские дипломаты, представители Пентагона, сотрудники ЦРУ, выполняющие в Чили «деликатную» миссию, знают свое дело, и они готовы на все, лишь бы не пострадали «жизненные интересы» Соединенных Штатов.

Конечно, наше деление весьма условно, ибо на экране — живые люди, по-настоящему драматические события, и сила воздействия фильма Коста-Гавраса как раз в том и состоит, что здесь не существует никакой искусственной схемы. Каждый момент действия исполнен страсти и боли, каждое мгновение пережито персонажами столь полно и правдиво, что не может не вызвать доверия и сочувствия.

Эд Хорман совершает нисхождение в ад. И самое страшное на этом пути — не груды трупов неопознанных жертв в стерильно чистом морге и не тысячи узников на трибунах огромного стадиона, превращенного в концлагерь под открытым небом. Куда больший ужас внушают Хорману встречи с «тихими американцами» в посольских апартаментах, когда до его сознания наконец-то доходит жуткая и невероятная правда: перед ним — лощеные убийцы, главные вдохновители фашистского переворота, прямые виновники гибели его единственного сына. Очень точно, как мне кажется, отозвался об этом фильме американский журналист Эндрю Копкайнд: «Пропавший без вести» метит в саму систему и показывает не только само зло, но и его источник».

Эда Хормана играет отличный актер Джек Леммон, прославившийся на заре своей творческой карьеры как бурлескный комик. В 1960 году он снялся в фильме Билли Уайлдера «Квартира», утвердившись в драматическом амплуа. Нашим зрителям Леммон знаком по таким картинам, как «В джазе только девушки» («Некоторые любят погорячее»), «Китайский синдром», «Чествование». В «Пропавшем без вести» Джек Леммон создает образ необычайно выразительный, отмеченный печатью трагического прозрения; вначале его Эд Хорман — благополучный человек, твердо уверовавший в собственную непогрешимость, как и в чистоту «американских идеалов», но чем ближе к финалу, тем меньше иллюзий остается у героя Леммона. Бессильный гнев и отчаяние, глубокое горе отца, потерявшего любимого сына, крах убеждений, которые пронес через всю жизнь,— вот что ждет Хормана-старшего в конце его добровольного нисхождения в ад.

Один из кругов этого ада — известный всему миру стадион в Сантьяго, который разрешают посетить Эду Хорману. Выдавшим разрешение отлично известно, что среди тысяч узников, неделями содержащихся здесь без суда и следствия, нет и не может быть его сына. Но пусть поищет, а заодно пусть убедится, что новым властям в Чили нечего скрывать от общественности... Очередной лицемерный спектакль, специально разыгранный для несчастного, теряющего последнюю надежду отца! И вот Эд стоит у решетки, протянувшейся вдоль трибун стадиона, вглядываясь в лица обреченных. То тут, то там мерещится ему фигура сына. Эд еле держится на ногах от волнения, голос его дрожит и срывается, когда, взяв мегафон, он снова и снова зовет Чарлза. Тщетно! Отсюда живыми не выходят...

Создатели фильма «Пропавший без вести» не останавливаются на пол-

пути, смело и до конца раскрывая суть затронутой ими политической проблемы. Гибель Чарлза Хормана — это не несчастный случай, а закономерное частное следствие той политики, определяемой имперскими амбициями, которой неизменно придерживаются Соединенные Штаты, едва почувствовав, что где-то, будь то в Чили или в любой другой стране, находящейся в зависимости от американского капитала, возникает угроза его интересам. Прежде Эд Хорман об этом никогда не задумывался. А теперь... Теперь он, потеряв самообладание, бросает в лицо американскому послу: «Какая у вас здесь роль?.. Вы поддерживаете режим, который убивает тысячи невиновных людей!» Но опытного дипломата трудно обескуражить, его ответ звучит с циничной откровенностью: «Если бы этот несчастный случай (ах, как деликатно выражается посол... — *Г. К.*) не касался лично вас, сэр, вы сидели бы дома... Мы призваны защищать здесь американские интересы, ваши интересы, мистер Хорман». И у Эда Хормана не находится возражений: преступная политика есть логическое продолжение бизнеса, ради которого и совершаются чудовищные преступления, подобные тем, что сопутствовали чилийской трагедии.

«Пропавший без вести» — одно из лучших произведений прогрессивного западного кино, появившихся в 80-е годы, фильм глубоко правдивый и страстный, отмеченный четкой гражданской и политической позицией авторов, решительно выступивших в защиту демократических идеалов, социальной справедливости, человечности.

Синерама

АВСТРИЯ. Частичному преодолению кризиса в австрийской кинематографии, углубляющегося начиная с 60-х годов, помогает введенная пять лет назад система государственного субсидирования кинопроизводства. Выступая на пресс-конференции во время последнего Международного кинофестиваля в Западном Берлине, председатель Союза австрийских продюсеров Михель фон Фолькенштейн указал, что после учреждения фонда содействия кинематографу в стране появился ряд картин, получивших признание национальной и зарубежной аудитории. Только на западноберлинском смотре нынешнего года Австрия была представлена десятью фильмами, показанными в различных программах. В качестве примера австрийской продукции, конкурентоспособной на международном кинорынке, фон Фолькенштейн назвал ленту Вольфрама Паулюса «Хайденлехер», рассказывающую историю молодого человека, который в 1942 году уклонился от военной службы, скрываясь от властей в отдаленном шахтерском городке земли Зальцбург.

По данным газеты «Прессе» государственные дотации в размере 30 миллионов австрийских шиллингов в год (сумма, выделявшаяся правительством Австрии на нужды кино в прошлом и позапрошлом годах) позволяют покрыть от 20 до 40 процентов расходов по финансированию пяти-шести проектов. С 1981 по 1985 год руководство фонда получило 189 заявок на выделение субсидий, но они были предоставлены авторам только 25 фильмов. (По оценкам специалистов технические мощности австрийских киностудий позволяют выпускать 15—20 полнометражных игровых картин ежегодно.)

Фонд содействия кинематографу — организация, пользующаяся относительной самостоятельностью: имеющиеся в его распоряжении средства распределяются по рекомендациям независимого комитета экспертов, а правительство осуществляет лишь общий контроль финансовой деятельности. При выделении субсидии на данный проект, помимо других обстоятельств, учитываются и перспективы коммерческого проката будущего фильма.

Развитию национального киноискусства способствует также финансовая помощь, которую получают создатели отдельных экспериментальных лент непосредственно от министерства просвещения и искусства Австрийской Республики.

Н. Кукушкин

БОЛГАРИЯ. «Три Марии и Иван» — режиссерский дебют Красимира Атанасова. Герой ленты, его зовут Иван, служащий государственного учреждения в Софии, отправляется в провинцию, чтобы расследовать факты, приведенные в анонимном письме, компрометирующем заслуженного, пользующегося безупречной репутацией бригадира табаководов. Постепенно события фильма приобретают парадоксальный оборот: Иван, присланный из столицы в село, чтобы помочь бригаде разобраться в возникших проблемах, сам, оказывается, нуждается в помощи. В свои сорок с лишним этот человек все еще не достиг настоящей нравственной зрелости, он, по существу, даже не знает как следует самого себя, не представляет своего истинного призвания и, избегая сложностей, живет словно по инерции. Общение с женщинами из табаководческой бригады, встречи с людьми, которые верят в мудрую естественность своей судьбы, любят простой крестьянский труд, родную землю, дают герою картины возможность обрести необходимые в жизни моральные ориентиры.

Сценарий фильма «Три Марии и Иван» принадлежит литератору Калине Ковачевой, использовавшей при работе над образом одного из центральных персонажей, бригадира Марии, материал своей документальной книги о Герое Социалистического Труда Саре Смедарчиной. Хотелось бы, говорит Ковачева, чтобы картина, как и книга, стала размышлением об основных ценностях нашего бытия, определяемых прежде всего отношением человека к труду, к земле, к окружающим людям, и заставила зрителя задуматься о том, насколько самоотверженное служение любимому делу украшает личность.

В главных ролях в картине Атанасова снялись известнейшие болгарские актеры Невена Коканова и Стефан Данаилов.

В. Кудрявцев

«Три Марии и Иван», режиссер Красимир Атанасов (фото из журнала «Болгарские фильмы»)

ИНДИЯ. Фильмы Шьяма Бенегала, начиная с «Калюга» (1981), становятся все более «населенными». В «Рыночной площади» (1983), например, было занято почти сорок актеров и исполнителей-непрофессионалов. В последних картинах режиссера, как правило, отсутствует центральный персонаж. Трудно назвать главным героем и Руиса Перейру из нового фильма Бенегала «Прошлое, настоящее, будущее». Руис скорее рассказчик, лицо от автора — его глазами увидена история трех поколений одной семьи, тесно связанной с прошлым, настоящим и будущим своей родины Гоа, освобожденной от португальского колониального господства в декабре 1961 года и ныне входящей в состав Индии на правах территории союзного подчинения. О Руисе нам сообщают лишь скупые анкетные данные: родился в Гоа, учился в Бомбее, а сейчас живет в Восточной Африке. Теперь Перейра решил побывать на родине, где не был двадцать четыре года. Он вспоминает прошлое. Мы видим Гоа за несколько месяцев до освобождения. Уже прерваны дипломатические отношения между Португалией и Индией. Закрыта граница. Руису волей-неволей приходится задержаться в Гоа. Здесь он становится свидетелем окончательного крушения колониальной системы на территории Индии. В провинции неспокойно. Свирепствует салазаровская охранка, обрушивая репрессии на всех, кто агитирует за воссоединение с Индией...

Руис решил переждать это смутное время в деревне. Он останавливается у дяди, навещает соседей, мечтает встретиться с глазу на глаз с прелестной донной Анной, которой он в свой предыдущий приезд так и не осмелился объясниться в любви. А у соседей горе: умер хозяин дома. У вдовы умершего скрывается бежавший из салазаровской тюрьмы дальний родственник семьи Леон — руководитель подпольной группы, которая борется за окончательную ликвидацию португальского владычества в Индии. Руис сближается с Леоном, он хочет остаться в Гоа и сражаться за ее освобождение. Однако дядя отправляет его в Бомбей...

Известный индийский кинокритик и режиссер Чидананда Дасгупта в газете «Индиан экспресс» пишет, что Бенегалу впервые в индийском кинематографе удалось правдиво рассказать о жителях Гоа, перенести на экран их фольклор, тради-

ции и обычаи, представляющие своеобразный симбиоз индийской и португальской культур.

В фильме снимались популярные в Индии актеры Насируддин Шах, Лила Найду, Сушма Пракаш, Анита Канвар и другие.

Ю. Корчагов

ИСПАНИЯ. Режиссер Марио Камус, поставивший фильмы «Улей» и «Святые невинные», с успехом демонстрировавшиеся как в Испании, так и за рубежом, получил Национальную премию в области кинематографии за 1985 год. Обе эти картины — экранизации романов популярных испанских писателей Камило Хосе Селы и Мигеля Делибеса. Новая лента Камуса — «Старая музыка» — сделана по оригинальному сценарию; съемки велись в провинции Галисия. По признанию Камуса, его всегда тянуло в эти края, будто самой природой предназначенные для того, чтобы стать огромной сценической площадкой. «Главная тема картины,— говорит режиссер,— тема возвращения; я рассказываю историю человека, пытающегося отыскать свои корни, соприкоснувшись с прошлым...»

Центральное действующее лицо фильма — Мартин Лобо, уругваец по происхождению; вместе с дочерью он приезжает из Нью-Йорка, где оставил жену-американку, в галисийский город Луго, куда его пригласили тренировать местную баскетбольную команду. По ходу действия выясняется, что Лобо — не профессиональный тренер и согласился на эту работу, чтобы попасть в Испанию, где он надеется отыскать свою первую любовь, Палому. С Паломой Лобо встретился когда-то у себя на родине, в Уругвае, куда она эмигрировала вместе с родителями, испанскими республиканцами. После установления в Уругвае военной диктатуры двое любящих очутились в разных странах и не виделись больше двенадцати лет... Мартин начинает упорные поиски, одновременно занимаясь тренерской работой. Человек способный и трудолюбивый, он, присматриваясь к действиям своего помощника, прежнего тренера команды, постепенно овладевает новым для него ремеслом. А спортивные боссы, пригласившие Лобо, так и не догадываются о его самозванстве: для них все имеющее отношение к США заведомо лучше своего, отечественного.

Лишь в финале картины происходит встреча Мартина и Паломы. Они вспоминают счастливые дни, проведенные в Монтевидео, но надежды героя на возрождение прошлого терпят крах. «Мы разрушены, разбиты, мы словно разорваны надвое»,— с горечью констатирует Палома. Она замужем, у нее своя жизнь, и ей уже поздно что-либо менять. Дочь тоже покидает Мартина, решив вернуться к матери в Соединенные Штаты. Героя ленты ждет одиночество. И все же здесь, в Испании, Мартин Лобо заново обретает смысл существования: он намерен связать свое будущее с людьми, которые ему поверили и готовы вместе с ним идти трудными дорогами спортивной борьбы...

По отзывам прессы, Мартина Лобо интересно сыграл известный аргентинский актер Федерико Луппи; в фильме заняты также Чаро Лопес, Эва Пирсон и Франсиско Рабаль (он очень удачно выступил в картине Камуса «Святые невинные»), создавший выразительный образ хозяина маленькой таверны, эмигранта-уругвайца, бескорыстно помогающего своим соотечественникам в поисках близких.

Т. Ветрова

КОЛУМБИЯ. На прошлогоднем Международном кинофестивале в Рио-де-Жанейро состоялся дебют молодого колумбийского режиссера Хорхе Али Трианы. В рамках киносмотра демонстрировался его фильм «Время умереть», снятый по сценарию Габриэля Гарсиа Маркеса. (Картина создана при участии кинематографистов Кубы.)

...Герой ленты, Хуан (Густаво Ангарита), возвращается в родные места после восемнадцатилетнего тюремного заключения, на которое он был осужден за убийство своего односельчанина Москотты. Вскоре Хуану становится ясно, что дома ему отнюдь не рады. Джулиан и Педро Москотты только и ждут удобного случая, чтобы прикончить человека, который когда-то убил их отца. Все в селенье предчувствуют, что вскоре должно случиться нечто ужасное. Понимает это и Хуан. Однако, несмотря на настойчивые советы близких, он не намерен уезжать. Присутствие в картине традиционных атрибутов вестерна не заслоняет ее основного содержания: в роковой развязке событий повинна не ослепляющая жажда мести, а укоренившиеся социальные предрассудки, с давних времен существующие во многих странах Латинской Америки. И молодые персонажи ленты, попытавшиеся им противостоять, в конечном итоге сами становятся жертвами трагических заблуждений.

Фильм Трианы получил положительную оценку латиноамериканской критики; некоторые рецензенты считают «Время умереть» лучшей из всех появившихся до сих пор экранизаций прозы Маркеса.

Картину снимал кубинский оператор Марио Гарсиа Хойа, удостоенный приза киносмотра в Рио-де-Жанейро.

А. Мирончиков

КУБА. На VII Гаванском фестивале нового латиноамериканского кино все премии по разделу мультипликации достались кубинским лентам. Среди при-

зеров — фильм «Вампиры в Гаване», ранее с успехом демонстрировавшийся на Кубе и за рубежом; его автор — известный режиссер-мультипликатор Хуан Падрон, создатель популярной серии о приключениях Эльпидио Вальдеса. Новая картина Падрона потребовала кропотливого труда: в течение двух лет художники сделали к ней более 80 тысяч рисунков.

Действие фильма разворачивается в 30-е годы. Одному из вампиров-алхимиков, живущему в Гаване вместе со своим юным племянником, трубачом Пепито, удалось получить таинственное средство «вамписоль», позволяющее вампирам существовать и при губительном для них солнечном свете. На Кубу прибывают члены американской вампирской мафии, они хотят завладеть секретом «вамписоля». Им предстоит борьба с представителями европейского сообщества вампиров, тоже претендующими на обладание чудодейственным эликсиром... В картине блистательно пародируются многие мотивы и изобразительные детали известных «фильмов ужасов». Так, вампиры из Чикаго пробираются в Гавану, укрывшись в ящиках «модели Носферату».

Фантастическая, насыщенная остроумными сатирическими эпизодами история соперничества двух группировок вампиров — американской и европейской — переплетается с другой вполне реалистической сюжетной линией. В картину включены эпизоды, рассказывающие об участии Пепито и его друзей в борьбе против тирании Херардо Мачадо, кровавого диктатора, свергнутого кубинским народом в ходе всеобщей стачки в августе 1933 года.

Динамичному, изобретательно построенному повествованию этого рисованного фильма органично отвечает яркое и темпераментное музыкальное решение (композитор Ромберто Эгуэс), сочетающее кубинские народные мелодии и джазовые ритмы.

Т. Рудницкая

НИДЕРЛАНДЫ. Это был необычный концерт. Симфонический оркестр, как водится, во фраках поместился по-оперному, в «яме» перед сценой, а сцену занял большой киноэкран. Померк свет, экран озарила надпись «Броненосец «Потемкин». Режиссер Сергей Эйзенштейн». Зазвучали фанфары и барабаны...

В голландском городе Хертогенбосх, центре провинции Брабант, уже много лет существует профессиональный симфонический оркестр, хорошо известный в Европе. С ним выступали знаменитые дирижеры, играли сложнейшие симфонии Бетховена, Малера, Прокофьева. А несколько лет назад в репертуаре оркестра появилась новая форма: симфоническое сопровождение классических немых фильмов. Стараниями музыканта и киноведа Теодора ван Хоутена были разысканы старые партитуры сопровождения к великим фильмам, а к некоторым была заказана новая музыка. Так родился новый жанр киноконцерта; были показаны «Наполеон» Абеля Ганса, «Эльдорадо» Марселя л'Эрбье, «Страсти Жанны д'Арк» Карла Дрейера и «Новый Вавилон» Григория Козинцева и Леонида Трауберга с музыкой Дмитрия Шостаковича, написанной в 1929 году. Успех содействовал новым поискам.

Эдмунд Майзель, немецкий композитор, близкий к экспрессионистам, сотрудник Бертольта Брехта, написал музыку к «Броненосцу «Потемкин» в 1929 году. Ее играли на просмотрах фильма в Берлине, в Лондоне. Известны споры Эйзенштейна с Майзелем о темпе, о скорости проекции некоторых эпизодов. Последней работой композитора, скончавшегося в 1930 году, была музыка к картине Ильи Трауберга «Голубой экспресс».

Теодор ван Хоутен проделал тщательную работу по воссозданию разбросанной по разным архивам партитуры «Броненосец «Потемкин», по синхронизации музыки с экранным действием. Госфильмофонд СССР предоставил ему последний, наиболее полный и достоверный вариант ленты, восстановленный под руководством Сергея Юткевича в 1975 году. Окончательно «соединил» оркестр с фильмом молодой английский дирижер Ален Фей-

«Вампиры в Гаване», режиссер Хуан Падрон

рон, блестяще дирижировавший концертами в Хертогенбосхе, Утрехте, Бреде и Тилбурге.

Я не назвал бы музыку Майзеля шедевром, равным бессмертному творению Эйзенштейна. В ней многовато литавр, барабанов, шума. Она не содержит контрастов настроений, ритмов, чувств, столь поразительных в фильме. Но бесспорно понимание композитором идей и стилистики режиссера, стремление передать революционный пафос и победоносный оптимизм картины. Широко использованы революционные и русские народные мелодии — «Вы жертвою пали», «Вихри враждебные», «Марсельеза», «Дубинушка». Впечатляет нарастание маршевых ритмов в сценах на Одесской лестнице и встречи с эскадрой.

С непреодолимым волнением следил я за реакцией переполненных залов. Респектабельная публика спокойных голландских городов, сильно разбавленная студентами, молодежью, смотрела и слушала внимательно, сочувственно. Бурные аплодисменты, вызовы дирижера, восторженные возгласы...

Где только ни приходилось мне смотреть наш великий фильм: в Национальной синематеке в Париже, в рабочих клубах Японии, в рыбачьем норвежском городке, в десятках наших аудиторий — студенческих, рабочих, колхозных, курортных,— и повсюду картина захватывала зрителей. Вот и сейчас в новой, привлекательной концертной форме она работала в полную силу...

Сведения о фильме, о его авторе, о событиях 1905 года были даны в хорошо иллюстрированном буклете, в плакатах и листовках, со знанием дела составленных Теодором ван Хоутеном.

Брабантскому оркестру предстоят еще гастроли по другим голландским городам. Ведутся переговоры с Англией, ФРГ. А как было бы хорошо пригласить этот превосходный оркестр к нам, дать концерты-просмотры «Броненосца «Потемкин» с музыкой Майзеля и «Нового Вавилона» с неизвестной у нас музыкой Шостаковича! Или одному из наших оркестров перенять этот интересный опыт.

Теодор ван Хоутен работает над восстановлением музыки Майзеля к «Голубому экспрессу» Ильи Трауберга. Он горячо заинтересовался тем, что к первому русскому игровому фильму «Понизовая вольница» («Стенька Разин», 1908) специальную музыку написал Ипполитов-Иванов.

Не умирают прекрасные старые ленты. На брабантских концертах перед «Броненосцем «Потемкин» показывали очаровательную короткометражную комедию Всеволода Пудовкина «Шахматная горячка» под изящный, слегка иронический аккомпанемент английского пианиста Эндрью Юделла. Зал веселился, хохотал, аплодировал... Значит, и забытое искусство фортепьянной импровизации под фильм живо, может доставлять радость.

Брабантские концерты показали, что способы пропаганды произведений киноискусства многообразны; жаль, что они не слишком активно нами используются.

Р. Юренев

США. Настоящая известность пришла к Роберту Зимекису после появления на экранах его третьего полнометражного фильма «В погоне за зеленым бриллиантом» (1984) с участием Майкла Дугласа и Кэтлин Тернер — приключенческой комедии с элементами пародии на вестерн и псевдоромантические киноистории. Еще больший успех выпал на долю следующей работы молодого режиссера (Зимекису 34 года, он дебютировал как постановщик восемь лет назад), картины «Возвращение в будущее», которая, по оценкам авторитетных американских критиков, входит в десятку лучших фильмов, сделанных в США в 1985 году.

...Марти, симпатичный юноша, живущий в провинциальном американском городке, все свое свободное время посвящает конструированию диковинных технических устройств и эстрадной музыке. Его комната битком набита сложной электроникой, мощными акустическими установками и хитроумными автоматами, которые порой отказываются повиноваться их создателю. У Марти есть друг, пожилой чудаковатый изобретатель по прозвищу Док; видимо, он и привил парнишке страсть к техническому творчеству и рискованным экспериментам. Раньше фантастические идеи Дока, которыми он одержим всю жизнь, редко получали практическое воплощение, но вот наконец ему повезло: построенная Доком машина времени, работающая на плутониевом горючем, кажется, и впрямь способна перенести человека в прошлое. Правда, она еще далека от совершенства, но это выяснится лишь позже. А пока Марти, однажды ночью приглашенный своим седовласым наставником для участия в решающем испытании машины и в силу некоторых побочных обстоятельств оказавшийся ее единственным пассажиром, переносится на тридцать лет назад — из 1985 в 1955 год Тут-то и начинаются невероятные приключения героя этой фантастической ленты, в которой, несмотря на ее полностью вымышленный сюжет, контакт с реальной действительностью ощущается постоянно, а под покровом комического проступает иногда серьезное содержание...

Создатели «Возвращения в будущее» оснастили свой фильм множеством эффектных трюков, необходимые по ходу действия комбинированные съемки выполнены безупречно, но, пожалуй, не в этом состоят основные достоинства картины. Сценарий, написанный Зимекисом в соавторстве с Бобом Гейлом, отличается крепкой интригой, незаурядной выдумкой, нео-

жиданными сюжетными поворотами и пусть не слишком глубокой, но четкой и достоверной прорисовкой характеров. Все это, в соединении с высокопрофессиональной работой актеров (в главных ролях снимались Майкл Джей Фокс и Кристофер Ллойд), сообщило фильму не только зрелищность и увлекательность. «Возвращение в будущее» — это еще и слово в защиту активного, деятельного начала в человеке, признание за ним права пойти наперекор обстоятельствам.

Марти совершает путешествие во времени, но не в пространстве: место, в котором он очутился, нажав на рычаги изобретенной Доком машины,— это его родной городишко. Сообразительный парень быстро догадывается, что перенесся в родные места лет за пятнадцать до своего рождения, и это дает ему возможность отчасти повлиять на характер будущего, подобно участникам фантастического сафари в известной новелле Рея Брэдбери.

Столь редкой возможностью герой ленты не преминет воспользоваться. И первая его забота — познакомить друг с другом своих будущих родителей, с которыми он встречается накануне их выпускного школьного бала. Но тут возникает недоразумение, чреватое роковыми последствиями: миловидная и немного легкомысленная девушка, которой предстоит стать матерью Марти, начинает весьма настойчиво и недвусмысленно с ним заигрывать, что, естественно, повергает юношу в ужас и влечет за собой каскад комических ситуаций...

В конце концов все завершается благополучно, и Марти удается скорректировать грядущие судьбы своих близких таким образом, что, возвратившись в будущее, он застает их людьми куда более счастливыми и удачливыми, чем оставил накануне путешествия в машине времени.

И. Обутин

ФРАНЦИЯ. Высокую оценку французской критики получила картина Жан-Луи Бенуа «Сжатые кулаки». Действие фильма происходит в годы первой мировой войны, и хотя в нем нет ни батальных эпизодов, ни разрушенных городов, образ военного времени присутствует едва ли не в каждом кадре...

Главный герой ленты — десятилетний мальчик, отец которого попадает в госпиталь после тяжелой контузии, полученной на фронте. Дабы оградить сынишку от неустроенности и мрачных впечатлений перевернутого войной быта, мать отсылает его к своей пожилой тетке — в глухую, затерявшуюся в горах деревню. Вскоре домой возвращается сын старушки, демобилизованный из армии. Отношения, завязывающиеся между ребенком и взрослым в обстановке кажущейся изолированности от внешнего мира, и составляют основную драматургическую канву картины. Кульминацией этих отношений становится игра... в войну. Для мальчика, по чьей инициативе была начата игра, она и остается не более чем игрой. Для бывшего солдата она превращается в пытку, в мучительное напоминание о постоянной близости смерти, о кошмарах, пережитых им на передовой, о чем он тщетно старается забыть. Наивное неведение одного из участников странных забав только подчеркивает страдания другого...

Картина Бенуа по форме близка к притче, в ней есть общие мотивы со считающейся классической лентой Рене Клемана «Запрещенные игры», ведущим мотивом которой стало разрушающее воздействие войны на душу человека. По утверждению критика Жиля Ле Морвана, рецензирующего «Сжатые кулаки» на страницах «Юманите», в истории кино найдется не так уж много фильмов, в которых столь сильно выражено решительное неприятие варварской сущности войны.

«Возвращение в будущее» режиссер Роберт Зимекис (фото из журнала «Фильм франсэ»)

●

К творчеству Ги де Мопассана в разное время обращались многие известные мастера французского кинематографа. По подсчетам режиссера Пьера Кардиналя, с чьей киноверсией «Милого друга» знакомы советские телезрители, во Франции произведения великого писателя переносились на экран по меньшей мере пятнадцать раз. К числу наиболее известных экранизаций относятся «Загородная прогулка» (1936) Жана Ренуара, «Пышка» (1945) Кристиан-Жака, «Милый друг» (1954) Луи Дакена, «Жизнь» (1958) Александра Астрюка. Выпуск упомянутого телефильма Кардиналя был приурочен к столетию выхода в свет романа «Милый друг».

Недавно по французскому телевидению был показан цикл из шести фильмов под общим названием «Друг Мопассан». Режиссер цикла Клод Сантелли выбрал из огромного литературного наследия Мопассана новеллы «Ребенок», «Берта», «Наследство», «Отец и сын Ото», «В полях», «Маленькая Рок». Каждая из лент сериала является самостоятельным законченным произведением, но все они объединены общей идеей. «В центре каждой из этих историй — ребенок, — рассказывает режиссер.— Ребенок отвергнутый, презираемый, скрываемый. Ребенок, отмеченный знаком рока, несчастья, вины. Ребенок, обреченный испытать боль и крушение мечты».

Проза Мопассана привлекает Сантелли не впервые; прежде он уже экранизировал на телевидении «Правдивую историю», «Историю одной батрачки», «Первый снег».

Данью памяти писателя станет спектакль, посвященный жизни Ги де Мопассана, который Клод Сантелли готовит в парижском театре «Пале-Рояль».

А. Осипов

ФРГ. Каждая новая картина Маргарете фон Тротта неизменно вызывает большой интерес общественности и критики. Дело здесь не только в высокой профессиональной репутации режиссера, но и в выборе тем, которым она отдает предпочтение, в стойкой приверженности этого художника серьезному политическому кинематографу.

«Роза Люксембург» — новая лента Маргарете фон Тротта, повествующая о жизни выдающейся революционерки, видного деятеля немецкого, польского и международного рабочего движения, одного из основателей Коммунистической партии Германии; сюжет картины охватывает двадцать последних лет биографии героини — вплоть до ее зверского убийства в январе 1919 года.

Сценарий фильма написан Маргарете фон Тротта на основе многочисленных документов, связанных с жизнью и деятельностью Розы Люксембург, и, главным образом,— ее писем, из которых сохранилось около двух с половиной тысяч. В работе над сценарием режиссеру помогала историк из ГДР Аннелиз Лашитц.

История рабочего движения в Германии не так уж часто находит отражение в западногерманском кинематографе. Неудивительно, что о картине много писали еще до появления ее на экранах; сегодня пресса ФРГ широко комментирует готовый фильм. Альтернативой «Рэмбо» назвал ленту фон Тротта еженедельник «Штерн», подчеркнув тем самым, что ей принадлежит особое место в репертуаре западногерманских кинотеатров, который по большей части состоит из пустых развлекательных лент американского производства. Умной и захватывающей политической картиной, показавшей один из решающих периодов немецкой истории, называет «Розу Люксембург» рецензент журнала «Штерн».

Новый фильм Маргарете фон Тротта представлял кинематографию ФРГ на последнем Международном кинофестивале в Канне.

М. Румянцева

●

Исполнительницу главной роли в картине Йоханнеса Шаафа «Момо» нашли, поместив объявление в газете. «Раз им нужна девочка с большими глазами, мы можем послать мою фотографию»,— сказала своей матери десятилетняя западногерманская школьница Радост Боккель. Так Боккель стала героиней экранизации сказочной повести Михаэля Энде.

В фильме Шаафа храбрая девочка по имени Момо в одиночку выступает против целой армии «серых людей» — похитителей времени, космических пришельцев, которые, появившись на Земле, начали уговаривать взрослых и детей сдавать кажущиеся им ненужными часы и минуты. Таким способом пришельцы пополнили собственный Банк времени, обеднив землян, у которых не остается и мгновения на смех и положительные эмоции. Вечная спешка, вызванные ею ожесточение и всеобщая взаимная вражда приводят нашу планету на грань катастрофы, что становится известно таинственному Властелину времени. Он-то и поручает маленькой Момо предотвратить беду. С помощью мудрой черепахи, на панцире которой девочка прочитала волшебные наставления, Момо побеждает «серых людей», возвращая человечеству обманом отнятое время радости и гармоничного существования...

Как известно, писатель Михаэль Энде остался неудовлетворен недавней экранизацией другой своей фантастической повести, «Бесконечная история», осуществленной западногерманским режиссером Вольфгангом Петерсеном (об этом фильме см.: «ИК», 1984, № 7). По мнению Энде, человеческая фанта-

Радост Боккель в фильме «Момо», режиссер Йоханнес Шааф (фото из журнала «Штерн»)

зия не нуждается в сложных электронных эффектах, заводных монстрах и других непременных атрибутах голливудских космических боевиков. Сценарий «Момо» был написан при непосредственном участии автора литературного первоисточника, а приглашенный для постановки фильма Йоханнес Шааф обязался обойтись без банальных трюков и мистики и свое обещание выполнил.

Съемки ленты проходили в Италии. Изобразительный стиль картины во многом определила работа известного итальянского художника кино Данило Донати (автора декораций к таким фильмам, как «Ромео и Джульетта» Дзеффирелли и «Казанова» Феллини), построившего на «Чинечитта» огромный римский амфитеатр и целую деревеньку из пенопласта и картона. Ряд актеров и исполнителей эпизодических ролей в фильме — тоже итальянцы.

К. Никитин

●

«Что это за итальянец вечно сопровождает нашего ненормального турка Али?» — спрашивали друг у друга чернорабочие на одном из заводов концерна «Тиссен». «Ненормальным турком Али» оказался известный западногерманский писатель Гюнтер Вальраф. В своей книге «На самом дне» он рассказал о том, как, выдав себя за турецкого «гастарбайтера» Али, он на собственной шкуре испытал горечь и унижения, какие выпадают на долю иностранных рабочих, живущих в ФРГ.

Впоследствии западногерманские дельцы и обыватели со злобой и досадой узнали, что «итальяшка», всюду ходивший вместе с «турком Али»,— не кто иной, как кинодокументалист Йорг Гфёрер. Он позаботился о том, чтобы запечатлеть на видеопленке злоключения Вальрафа, которые американский журнал «Ньюсуик» назвал «путешествием в мир расизма». Гфёрер отснял с помощью обычного малогабаритного видеорекордера, спрятанного в наплечной сумке, в общей сложности на восемьдесят часов материала. Из него режиссер смонтировал документальную картину, снабженную поясняющим комментарием Вальрафа и рассказами его товарищей по несчастью — турецких рабочих. Как и книга «На самом дне», одноименный фильм повествует о бесправном положении турецких рабочих-иммигрантов в обществе «равных возможностей» и «всеобщего благополучия», о беззаконии, произволе, жесточайшей эксплуатации, которые стали нормой в отношении «гастарбайтеров». Находясь два года в руках торговцев нелегальной рабочей силой, Вальраф—Али с раннего утра до позднего вечера трудился на стройке, лазил в грязные заводские трубы концерна «Тиссен», чистил отхожие места...

Необычная документальная видеолента была технически доработана на одной из студий в Лос-Анджелесе и переведена на кинопленку. Сто копий фильма моментально разошлись по кинотеатрам и клубам ФРГ.

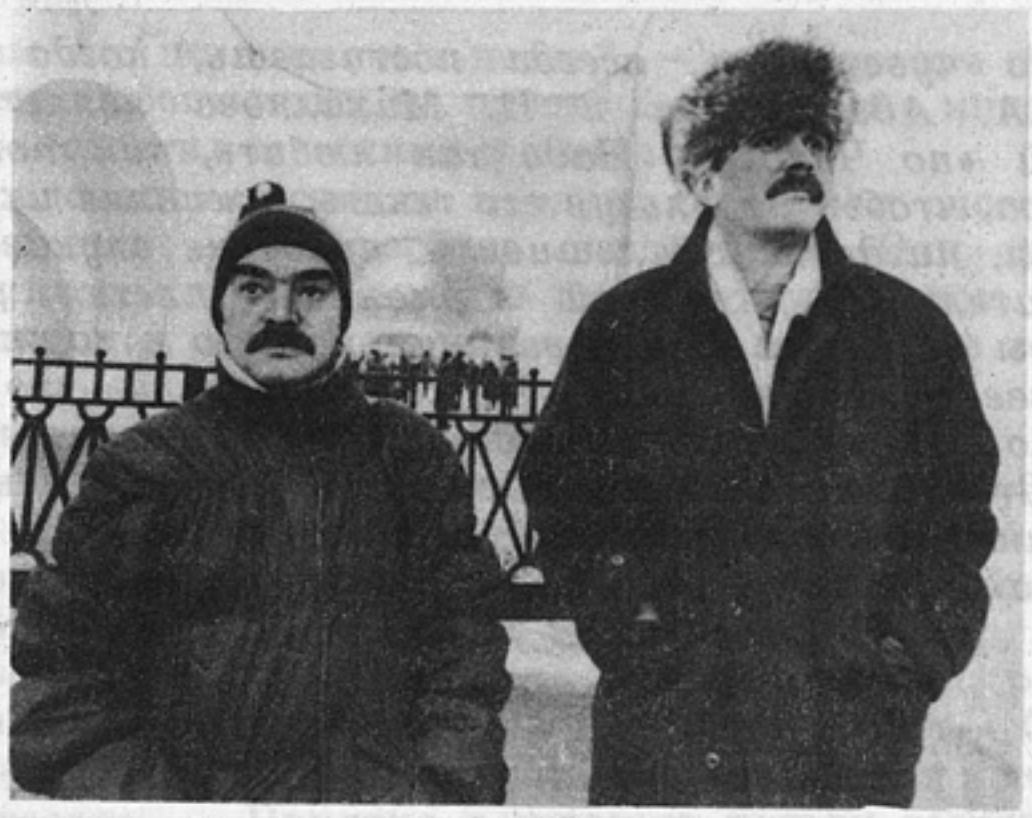
Как пишет гамбургский еженедельник «Шпигель», популярность новой картины не удивительна: совсем недавно в Федеративной Республике в течение четырех месяцев было продано почти два миллиона экземпляров книги «На самом дне» — рекордное число для всего послевоенного периода. Книга Вальрафа по сей день занимает первое место в списке литературных бестселлеров.

«Пережитое мною превзошло все ожидания,— заявил писатель после завершения своего эксперимента.— Я испытал то, о чем, казалось, можно прочесть лишь в книгах, посвященных истории XIX века. Я знаю теперь, что вынужден выносить иностранец и как далеко может зайти унижение человека в моей стране».

Н. Катков

Сценарий

Александр АДАБАШЬЯН,
Никита МИХАЛКОВ



Адабашьян Александр Артемович — художник, сценарист, актер. Окончил Московское высшее художественное училище. В кино работает с 1974 года. Сценарист (с Н. Михалковым) и художник (с А. Самулейкиным) фильмов «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» и других. Снимался в фильмах «Пять вечеров», «Полеты во сне и наяву». «Обвиняется свадьба» и других.

Михалков Никита Сергеевич — режиссер, актер, сценарист. Окончил театральное училище имени Щукина и мастерскую М. Ромма во ВГИКе. Снимался во многих фильмах. Поставил фильмы «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Пять вечеров», «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», «Родня», «Без свидетелей».

ОЧИ ЧЕРНЫЕ

В сценарии использованы мотивы из произведений А. П. Чехова

Прочитав сценарий А. Адабашьяна и Н. Михалкова «Очи черные», я на некоторое время потерял способность реально воспринимать окружающий мир. Тоска, печаль, радость, слезы, счастье — это то, что захлестнуло душу, дало возможность вдруг остро ощутить, что же есть человеческая жизнь. В суете, в мелочах, компромиссе человек проносится мимо главного, не видит истинного, игнорирует высшее, разрушает конечное. Великие движущие начала — это любовь и доброта, и если личность не способна осознать, включиться, отдать себя целиком — или хотя бы частью! — в распоряжение этих двух начал, тогда беда. Тогда не было личности, не было смысла, не было жизни.

Это всегда чувствуешь, всегда постигаешь, когда читаешь Чехова. А сценарий А. Адабашьяна и Н. Михалкова является блистательной импровизацией «по Чехову». Надо так любить, так понимать проникновенного мастера, чтобы, используя его тексты, вживляя их в ткань собственного сочинения, нигде не сфальшивить, нигде не слукавить, нигде не нарушить удивительной чеховской гармонии. Сплетая разные чеховские мотивы, авторы написали свое, оригинальное, но в то же время очень чеховское произведение. Они уже однажды доказали, что имеют право делать фильм по Чехову, трудно поддающемуся кинематографу, и, убежден, в этот раз подтвердят это право. А мы, зрители, будем надеяться и ждать встречи с истинным искусством.

Будем ждать!..

Виктор Мережко

По случаю волнения на море пароход пришел с опозданием и прежде, чем пристать к молу, долго поворачивался. На пристани было много гуляющих; собрались встречать кого-то, держали букеты.

Бросили сходни, по которым тут же потекли вниз нарядные господа и дамы, следом матросы несли чемоданы, картонки и плетеные корзины. В толпе то тут, то там вскипали водовороты — это прибывшие попадали в объятия встречающих.

Пароход прогудел, и все повторилось в обратном порядке — прощания, объятия и поцелуи, нарядные господа и дамы потянулись по сходням на борт, следом понесли те же матросы, казалось, те же чемоданы, картонки и корзинки.

Пароход еще раз прогудел, забурлила вода, и он стал медленно отделяться от мола, разворачиваясь кормой, на которой было выведено белым по черному: «Одиссей».

На этом изображении идут титры картины.

Пароход слегка покачивало, отчего над белоснежными скатертями ресторанного салона плыл нежный звон касающихся друг друга бокалов. Обеденный час еще не настал. В ресторане было пусто, только в самом углу, у окошка сидел за столиком какой-то немолодой господин в светлом пиджаке и без галстука. Господин этот потягивал из бокала белое вино и смотрел на море. Стукнула дверь. Вошедший — большой рыхлый мужчина в мешковатом костюме, светлой шляпе и с тростью в руках — огляделся по сторонам. На лице его была растерянная улыбка, какая бывает у людей, привыкших, чтобы им отказывали и готовых к этому. Он прошел к стойке и остановился, ожидая кого-нибудь из официантов. По тому, как он стоял, постукивал пальцами по мрамору стойки, чувствовалось, что он ощущает на себе взгляд сидящего в углу господина.

— Простите,— сказал наконец господин.

— Да? — с готовностью, словно ожидая, что его окликнут, повернулся к нему мужчина.

— Вы, верно, только что сели на наш пароход?

— Да,— улыбаясь, подтвердил мужчина.— Мы с женой путешествуем. До Афин доехали сушей, а в Италию решили пароходом. Супруга моя там,— он показал на верхнюю палубу,— в шезлонге задремала немного, а я что-то пить захотел, жарко, знаете. — Он сделал паузу и опять улыбнулся.— Жажда. — Помолчал и закончил: — Но, по всей видимости, до обеда все разошлись, никого нет.

— Простите, вы кто по национальности? — с интересом спросил господин.— Извините мое любопытство, но просто акцент у вас интересный.

— Я русский,— ответил мужчина и покраснел.

— О-о! — обрадовался господин и вдруг, коверкая слова и хлопая в ладоши, запел по-русски:—«Очи черные, очи черные! Очи страшные, очи черные!» — и он тихонько, но с удалью присвистнул, потом поднял вверх руки, что-то вспоминая, и сказал опять по-русски, чисто, без всякого акцента: — Собачка.

Оба рассмеялись.

— А вы бывали в России? — спросил русский.

— Вы хотели пить? — вместо ответа спросил у него господин, наливая в чистый бокал вино и ставя его напротив себя.— Пожалуйста, все равно до обеда буфет не откроется.

— Нет, нет, благодарю вас,— замахал руками русский, робко подходя к столу и присаживаясь.— Хотя плоть ужасно пить хочет.— Он осторожно взял бокал, сделал большой медленный глоток, прислушался к чему-то внутри себя и, краснея, сказал: — Приятно в жаркую погоду выпить бокал прохладного белого вина.— Потом сделал еще глоток и вытер платком рот. Помолчали.

— Собачка,— задумчиво повторил господин по-русски, глядя на срывающуюся с гребней волн пену барашков, потом повернулся к русскому, спросил: — Путешествуете?

Русский заворочался на стуле, смущенно засмеялся.

— Да вот... у меня, знаете, в некотором роде свадебное путешествие.— Он покраснел, заморгал глазами.— В моем-то возрасте — молодожен, представляете?

— Вы недавно женаты?

— Шестьдесят семь дней,— с улыбкой ответил русский.

— О-о!.. Должно быть, счастливы?

Русский неожиданно радостно, по-детски засмеялся и смущенно произнес:

— Счастлив, счастлив, счастлив!

— Да, это хорошее время,— задумчиво глядя в окно, согласился господин. Но по тону его понятно было, что он думает иначе.— Вы раньше не были женаты?

— Нет.

— Ну тогда вас ждет много неожиданного.

— Чего же? — наивно улыбнулся русский.

Господин не ответил, только с горькой усмешкой посмотрел в окно. Там, облокотившись на перила палубы, стояли двое молодых и смотрели на волны. Они стояли очень близко друг к другу, и эта их близость была чувственной и напряженной.

— Отчего, отчего все так, кто может сказать? — как бы с самим собой продолжал господин.— С чего начинается, куда исчезает? И вот скажите вы им,— он кивнул на молодых за окном.— Скажите им, что через год-два или десять все может рухнуть, разве они поверят? И раз-

ве могут они сейчас представить себе, какие слова им еще предстоит выслушать друг от друга, какие испытать обиды, какие нанести оскорбления? Ни за что не смогут.

Господин повернулся к русскому. Тот слушал его, растерянно моргая глазами, потом собрался было встать, но остался сидеть.

— Вы чем-то расстроены? — участливо сказал он.

Господин обескураживающе улыбнулся и продолжал:

— Но скандалы и ненависть — это еще не беда. В конце концов, ненависть — оборотная сторона любви. Беда, когда приходит в дом ровная и спокойная ложь. И когда живут с этой ложью каждый день, с ней ложатся, с ней встают, и уже не замечают...

...На последних словах мы видим большой двухэтажный дом с садом перед ним, ухоженными газонами, песчаными дорожками и пышными клумбами...

Лет семь назад, утром летнего дня — дня именин жены — Романо спускался по лестнице их римского дома в столовую. Был он свеж, чист, строен — во всяком случае, в зеркале, что висело на повороте лестницы, он сам себе понравился. В зеркало он глянул мрачно, исподлобья и басом, кого-то, видимо, изображая, с угрозой произнес:

— Это вы мне говорите, сэр? Вы пожалеете об этом!

И очень довольный собой, насвистывая, спустился вниз.

В коридоре столкнулся с горничной, спросил приветливо:

— Синьора, уже встала?

— Да, сейчас выйдет.

Романо поспешно прошел в столовую.

Столовой была огромная комната, обшитая деревом, с тремя окнами в сад. Посередине стоял длинный стол, на противоположных коротких сторонах его накрыты были два прибора. Вдоль стен стояли слуги.

Романо кивнул им, быстро положил рядом с прибором жены темно-синюю бархатную коробочку и прошел к своему месту на другой стороне стола.

Послышалось шуршание платья, строй слуг шевельнулся, как на параде, приосанился. Вбежала сначала знакомая нам горничная, затем вошла Элиза.

Была она в высокой прическе, принаряженная, однако, войдя и увидев торжественный строй слуг, остановилась как бы в недоумении.

Романо опустил глаза и кашлянул — ему почудилась здесь некая театральность.

Слуги, переглянувшись, затянули нестройно песню в честь виновницы торжества.

Элиза, часто моргая и улыбаясь, дослушала песню до конца, потом, протянув руки, сделала легкое движение к ним навстречу, однако осталась стоять, а они гуськом двинулись к ней.

Мужчины, поздравляя, кланялись, женщины приседали, а с горничной они осторожно расцеловались.

Затем Элиза заметила коробочку рядом со своим прибором, открыла ее и негромко вскрикнула в восхищении. Достала из коробочки камею и, отставив руку так, чтобы слуги могли видеть, ею залюбовалась.

Слуги восхищенно перешептывались, качая головами.

Элиза, улыбаясь, пошла к Романо, по дороге поправила стул, выбившийся из безукоризненного ряда. Подойдя, поцеловала его, он тоже прикоснулся губами к ее щеке.

Слуги потянулись к двери. Остались только два официанта — девушка около Элизы и парень возле Романо.

— Мне, миленькая, все, как обычно,— мягко сказала Элиза.

— Мне тоже, как обычно,— начал было Романо, но, когда официант пошел было к двери, остановил его.— Лекарство не забудь!

Они с официантом обменялись значительными взглядами.

— Как ты спала? — ласково обратился Романо к жене.

— Хорошо. Но ты как? — она, глядя на мужа, озаботилась.

Романо печально улыбнулся.

— Что я? Проснулся среди ночи, ходил, читал... Впрочем, сегодня это не важно. Все у меня отлично, рад, что ты выглядишь прекрасно!

Они еще некоторое время с улыбкой глядели друг на друга через все длинное белое поле стола, пока не вышли официанты. После этого Элиза вздохнула, вытащила маленький блокнот и карандашик и, отодвинув в сторону коробочку с подарком, углубилась в записи. Романо также со вздохом взял лежавшую на столе газету, развернул.

Некоторое время прошло в молчании. Только изредка вздыхала Элиза и шуршал газетой Романо.

Романо, забывшись, что-то тихонько стал напевать, Элиза, не отрываясь от блокнота, постучала карандашом по чашке, и он замолчал.

На кухне официант осторожно наливал в рюмку темно-зеленого стекла коньяк. Официантка, прислуживавшая Элизе, заглянула, спросила с улыбкой:

— Лекарство?

— Ага. От почек.— Официант подмигнул.

Она подхватила поднос, машинально бросила взгляд в окно и тут же возбужденно и весело шепнула официанту:

— Скорее иди. Теща приехала!

В столовую оба официанта вошли с непроницаемыми лицами, поставили каждый перед своим хозяином завтрак и отошли к стене.

За дверью послышался шорох, потом скрип.

Элиза тревожно подняла голову, Романо торопливо допил кофе, и в этот момент дверь за его спиной распахнулась, вкатилась на инвалидном кресле старуха в черном с воинственно поднятой лакированной клюкой. Кресло толкал сзади сухой, высокий лакей, еле сдерживающий смех. Когда старуха уже готова была огреть Романо сзади клюкой, он встал и, не оглядываясь, степенно пошел вдоль стола. Старуха знаком приказала лакею следовать за ним, но Романо, не теряя, впрочем, степенности, прибавил шагу. Кресло тоже покатилось быстрее; Романо, не оглядываясь, почти побежал и, только оказавшись за стулом жены, обернулся, удивленно вскинул брови:

— Доброе утро, почтеннейшая синьора Джульетта!

— Бездельник! — вместо приветствия закричала синьора Джульетта.— Дармоед! Уезжать он собрался, знает, в каком положении дела, все знает, так именно теперь на курорт решил прокатиться, деньги, может быть, последние женины растрясти! Насквозь вижу и всегда видела!

— Не на курорт прокатиться,— печально и устало уточнил Романо,— а на лечение, и не решил, а врачи посылают.

— Мама, Романо действительно болен, и вообще можно найти другое время и место для твоих сцен,— подала голос Элиза.

Старуха, видимо, только сейчас заметила дочь. Лицо ее покривилось жалостной гримасой, она протянула ей руки.

— Доченька моя несчастная, поздравляю тебя, бедненькую, подойди к маме, хоть я тебя приласкаю!

Они обнялись и сразу же заплакали, однако, когда Романо попытался было приблизиться к ним, глаза тещи опять недобро сверкнули.

— Не подходи, искушаешь!

И снова подняла клюку.

— Синьора...— самой доброй улыбкой улыбаясь, начал было Романо, но теща перебила его:

— Не издевайся над старухой, подойди!

Романо вздохнул, подошел и покорно подставил спину. Синьора Джульетта размахнулась и со злостью несколько раз гулко ударила его клюкой. Тут же лицо ее смягчилось, и она сказала жалостливо:

— Что же это в тебе пыли столько?

— Когда ни приедешь, все одно и то же! — раздался от двери радостный звонкий голос. Все обернулись.

От двери шла Клаудиа — дочь Романо и Элизы — молодая, красивая женщина; за ней, почтительно ступая, шел ее муж, весьма пожилой, но в клетчатых брюках и коротеньком пиджачке.

— Опять папочку обижают! — весело продолжала Клаудиа, целуясь с отцом и бабушкой.— И заступиться без меня некому. И пыли в нем много потому, что он плюшевый, он игрушечный, детский папа, правда? — Она залилась было счастливым смехом, но тут же лицо ее исказилось страданием, и она негромко спросила у матери: — А как дела ваши?

Элиза, морщась, как от головной боли, прижала пальцы к вискам.

— И не спрашивай. Стоит ли о них сегодня рассказывать?

Клаудиа вздохнула, все помолчали.

Романо достал часы, щелкнул крышкой, и брови его поползли вверх.

— Аллах керим! Я уже везде опоздал! Мне по телефону звонить надо, письма написать! Прошу прощения, надеюсь, за обедом увидимся!

Он откланялся, повернулся и быстро пошел к двери.

Стремительно прошел по коридору, бодро поднялся по лестнице до ворота, оглянулся и пошел медленно, расслабленно, волоча руку за собой по перилам. Когда до площадки второго этажа осталось ступеньки четыре, он остановился, составил ступни вместе, присел и, взмахнув руками, запрыгнул на площадку. Оглянулся удовлетворенно и расслабленной, вялой походкой пошел по коридору.

Войдя в свой кабинет, он подошел к зеркалу, поднял плечи и медленно, с расстановкой произнес:

— Я, конечно, оставил бы тебе жизнь, но ты слишком много знаешь...— и медленно поднял руку с воображаемым пистолетом. Но тут же изобразил губами выстрел и, согнувшись, схватился за живот. После чего очень довольный собой сел в кресло, пододвинул стул, положил на него ноги и, насвистывая, углубился в газету.

А в столовой в это время Клаудиа развязывала ленточку, которой был перевязан объемистый сверток, говоря при этом:

— Это тебе, мамочка, подарок на именины от нас с Додо.

— Да, от нас подарок,— подтвердил Додо.

Когда бумага была развернута, Элиза и синьора Джульетта одновременно испустили восторженный крик. Там оказался альбом для фотографий, на обложке был вышит вензель Элизы.

— Это Додо вышивал,— поясняла Клаудиа.— У меня бы терпения не хватило.

Синьора Джульетта оторвалась от альбома, долгим взглядом посмотрела на зардевшегося Додо, потом со вздохом произнесла:

— Прелесть. Прелесть что такое. И вышивает сам, и дела ведет, и тюльпаны у него в саду... Мамочке кланяйся. Она к обеду приедет?

— Увы,— вздохнул Додо.— Она нездорова.

— Что-нибудь серьезное? — подалась в кресле старуха.

— Нет, слава богу. Зубы.

— А-а-а...— старуха разочарованно откинулась назад.

— Ты, бабушка, сюда посмотри! — восклицала Клаудиа, перелистывая альбом.— Я все фотографии из конвертов собрала и наклеила. И Додо помогал.

— Прелесть,— бормотала синьора Джульетта, разглядывая альбом.— Он и клеить умеет... Боже мой, это же Клаудиа маленькая! А это я...

Они разглядывали фотографии. Тут были и детские снимки Клаудии, и Элиза с синьорой Джульеттой где-то в саду, без всякой коляски, и какие-то родственники, и Элиза с Романо на велосипедах...

— До сих пор не могу понять,— разглядывая Романо на фотографии, вслух размышляла старуха,— как ты могла выйти за такого? Ему же не архитектором, а клоуном быть! Вот, смотри, все стоят как люди, а он кривляется! А позавчера на обеде? Какого-то испанского гранда изображал, ломался, говорил басом, этот смешок снисходительный... Откуда? Зачем он в этот спор о музыке полез? Дураком себя показать? Так и без этого все знают! И позвольте вас спросить: кто он такой? Я тебя спрашиваю, кто он такой? Муж своей жены, лавочник, трактирщик, которому посчастливилось жениться на богатой!

— Мама, мы в сад пойдем! — беря Додо под руку, громко объявила Клаудиа.

— Да, мы в сад,— пробормотал Додо.

Когда они вышли, старуха язвительно усмехнулась им вслед.

— Не нравится!

— А кому нравится? — пожала плечами Элиза.— Мне тоже надоело, двадцать пять лет слушаю одно и то же.

— Слушаешь, но не слышишь! Дела расстроены, так вместо того чтобы тебе помочь, он на курорт едет!

— Мама, он действительно болен. У него почки, диета. А что касается дел, то вспомни — ты же сама мне говорила: «К делам его не подпускай, он ничего в них не смыслит, все делай сама, советуйся только со мной!» Разве не так?

— Да, говорила! Но я же говорила, чтобы ты замуж за него не выходила, тут ты не слушала меня! И потом, если он действительно мужчина, должен был сам взять все в свои руки, раз видит, что все нехорошо. А ему наплевать на все!

— Послушай, мама,— устало перебила ее Элиза,— если у тебя целый день над ухом будут играть одни и те же гаммы, то ты не усидишь на месте и сбежишь. Я уже сто лет слышу от тебя одно и то же, одно и то же. Господи, надо же, наконец, иметь сожаление!

Старуха посмотрела на дочь, покривила рот насмешливой улыбкой.

— Вот оно что! Виновата. Он тебе, видимо, дороже матери уже стал, ты теперь только с его голоса поешь!

— Да, с его голоса! — почти крикнула Элиза.— Радуйся! Боже мой,— после паузы добавила она со слезами в голосе,— за что мне все эти мучения? Да еще в такой день.

Старуха, засопев, нагнулась над альбомом. Несколько минут прошли в молчании. Потом синьора Джульетта всхлипнула. Элиза испуганно нагнулась к ней.

— Мама, что с тобой?

— Ничего, доченька! — старуха подняла к ней мокрое от слез лицо.— Вспомнила. Сегодня же такой день... Вспомнила, как я тебя родила в такой же вот день, и погода была такая же... А потом, когда тебе двадцать шесть испол-

нилось, помнишь? На другой день папа умер. И тоже такой же день был, я помню...

— Мамочка,— мягко обняв ее за плечи, прижалась к ней щекой Элиза,— ты все перепутала. Сегодня именины мои, а родилась я зимой, и папочка умер зимой...

Но старуха все продолжала плакать, низко склонившись над альбомом.

— Ну, что ты, мамочка,— обнимая ее, ласково говорила Элиза.

— Все равно, все равно... Жизнь прошла...

Глаза Элизы тоже наполнились слезами, она еще крепче прижалась к матери, и так они и сидели над альбомом, и слезы их капали на фотографию, где счастливо смеялись молодые Элиза и Романо.

На этом изображении мы слышим голос Романо:

— ...А началось все действительно со страстной любви, такой, о которой пишут в книжках и поют в песнях. И все было — и лунные ночи, и тайные свидания, и гнев родителей...

Пароход «Одиссей», переваливаясь с боку на бок, уходил все дальше от берега.

— У моего отца был маленький ресторан в пригороде,— продолжал начатый рассказ господин.— Мои братья и сестра с детства носились с подносами между плитой и верандой. Я был последним мальчиком в семье и тоже целыми днями торчал на кухне, но однажды отец мне сказал: «Романо!..» — тут господин сделал паузу и стукнул себя ладонью по лбу.— Простите меня, ради бога, я ведь, кажется, не представился вам еще, меня зовут Романо.

Русский тоже засуетился, покраснел, привстал, с шумом отодвинув стул.

— Нет, это вы меня простите! Это я некоторым образом... Мое имя Павел Алексеев.— Он засмеялся.— Если бы я был итальянец, меня звали бы Паоло! У вас нет отчеств, поэтому зовите меня просто Паоло. А вас, если бы вы были русским, звали бы Роман, очень похоже...

— Да, да,— смеялся итальянец, пожимая руку Алексееву.— Я помню, Роман, без «о» на конце.

— А «роман» по-русски — это еще литературное произведение и, я извиняюсь...— Алексеев смутился,— э-э-э... любовная связь, адюльтер.

Похохотали, чокнулись, выпили вина. Если бы кто-нибудь мог поглядеть эту сцену, то верно бы решил, что гуляют старые приятели: так все было живо и весело. Романо вновь наполнил бокалы и продолжал:

— Словом, все, что родители скопили, все вложили в меня, и к моменту, когда Элиза де Россалимо, дочь знаменитого римского банкира, в меня влюбилась, я уже заканчивал университет и имел архитектурную премию как лучший на факультете.

Романо засмеялся, откинулся на стуле.

— Элиза была отчаянная, веселая рыжая девочка, которая сказала отцу, что если он не даст ей выйти замуж за этого оборванца, она убежит из дома и наймется в официантки к отцу этого оборванца.

— Замечательно! — воскликнул Алексеев, смеясь и тоже откидываясь на стуле.

— Старика чуть удар не хватил. Единственная дочь, огромное состояние, дом, имение... и вдруг какой-то Романо, сын трактирщика... Но самое смешное, что мне-то ничего этого не нужно было: ни денег, ни дома... ничего! Я был здоров, талантлив, горяч, и мне нужна была только моя Элиза — быстрая, хрупкая, с огненными вьющимися волосами, от которых всегда пахло морской водой и загаром. Я имел все, потому что мне было не нужно то,

чего я не имел. Я таскал мою рыжую любовь по полям, и мы мечтали о том, как будем жить, когда поженимся, как уедем далеко-далеко, как она будет заниматься хозяйством, учить деревенских детей, а я займусь своим гениальным проектом, который станет новым словом в искусстве... я уже натянул для него подрамник...

Романо замолчал, повернулся к окну. Молодые люди целовались. Романо чуть приоткрыл окно и неожиданно пронзительно свистнул. Влюбленных как ветром сдуло.

— Осенью мы под стоны и причитания родственников Элизы поженились,— продолжал он, отсмеявшись.— Потом, вот как вы, поехали в свадебное путешествие. Потом вернулись, я все умолял Элизу поскорее уехать из дома, но тут заболел отец, и мы остались до его выздоровления. Он долго болел, но потом все-таки умер, и нужно было приводить в порядок его дела. Потом началась какая-то тяжба с какими-то родственниками из-за дома и ценных бумаг... уже прошли все сроки, а мы никак не могли уехать из этого дома и все откладывали наш отъезд, все откладывали, пока и вовсе не перестали о нем говорить. Родилась Клаудиа, я привык: мне стало нравиться поздно вставать, курить сигары, пить вино, говорить глупости и видеть, как внимательно тебя слушают и самому слушать глупости... жизнь моя совершенно потерялась в бесконечной череде дней и событий. Проект мой я забросил, вспоминал о нем только, когда на глаза попадался натянутый подрамник... Монотонные встречи, мимолетные связи... Я жил, как в зоопарке, где животных кормят только за то, что они живут...

Романо задумался, что-то вспоминая, потом сказал:

— На именинах жены и вообще на семейных праздниках любили играть во всякие глупые игры. Я не знаю, у вас в России есть такая игра, когда одному завязывают глаза и он должен кого-нибудь...

— Поймать и угадать, кто пойман! — радостно встрепенулся Алексеев.— Это жмурки по-русски называется.

Последние слова мы слышим уже на изображении сада перед домом Элизы де Россалимо.

В саду слышались голоса, смех детей. Гости, после именинного обеда разбредшиеся по саду, кто сидел у чайного стола, кто бродил по дорожкам, а на крокетной площадке играли в жмурки преимущественно дети и молодежь. По дорожке прокатили коляску с синьорой Джульеттой, что-то у чайного стола рассказывал Додо, видимо, смешное... Романо и еще несколько человек на спор кидали камешки в спичечный коробок на краю фонтана.

Все это наблюдала Элиза, стоя у окна кабинета на втором этаже. За ее спиной, у стола с телефоном, сидел адвокат Доменико — высокий, худой, с белым длинным лицом. Одной рукой он прижимал к уху трубку, пальцы другой нервно теребили шнур.

— Да, слушаю! — адвокат пригнулся к раструбу микрофона.

Элиза мелко перекрестилась.

— Хорошо, я подожду...— адвокат опять откинулся в кресле, все так же прижимая трубку к уху, посмотрел на Элизу, беспомощно пожал плечами.

В дверь постучали.

— Войдите! — Элиза резко повернулась.

Дверь отворилась, на пороге стояла горничная.

— Синьора,— негромко заговорила она, переводя взгляд с Элизы на адвоката,— чай где прикажете подавать, в столовой или в саду накрыть?..— она не договорила, Элиза замахала на нее рукой, потому что адвокат снова заговорил в телефон:

— ...Да, жду.— И после паузы: — Благодарю, позвоню чуть позже.

— Паола,— томно и с усилием сказала горничной Элиза,— подавайте где хотите или у синьора Романо спросите, но только не обращайтесь ко мне, и не спрашивайте, не говорите ни о чем... Делайте все сами и... Не топайте. Умоляю. Я не могу, потому что...

Горничная вышла, адвокат, кашлянув, обратился к Элизе:

— Вы, если хотите, идите, я подожду и потом вам скажу...

Но Элиза решительно его перебила:

— Нет, я не могу. Я ждать буду.

И повернулась к окну.

В саду шла прежняя жизнь. Выкатился на дорожку мячик, за ним из-за куста выскочил мальчик с бантом на шее. Додо и Клаудиа прокатили коляску с синьорой Джульеттой. На крокетной площадке продолжалась игра в жмурки, теперь с завязанными глазами ходил, нелепо расставив руки и пытаясь кого-нибудь поймать, Романо. Он наткнулся на стул, потом лбом хватился о дерево, наконец, поймал высокую стройную даму и, держа ее за плечи, пытался отгадать, кто это.

Издалека это выглядело, как продолжение игры, но, оказавшись рядом, можно было заметить, как Романо, с завязанными глазами стоявший лицом к лицу с дамой, провел ладонью по ее плечам, потом по волосам, по щеке.

Она тихонько подула ему на лоб, спросила вполголоса:

— А как же раньше в темноте узнавал?

И рассмеялась.

— Вы с ума сошли,— прошептал Романо и, забыв, что глаза его завязаны, инстинктивно оглянулся.

— Эх, ты,— негромко сказала дама и взъерошила ему волосы. Романо под ее рукой присел, но тут же широко улыбнулся, крикнул громко:

— Синьора Тина!

И под общие аплодисменты сорвал повязку и церемонно вручил ее Клаудии, которая тут же стала завязывать глаза Тине.

Но Элиза ничего этого не видела. Она стояла в кабинете спиной к окну, впившись глазами в адвоката, который слушал то, что ему говорили по телефону. Лицо его было озабочено, он все более и более хмурился. Наконец он произнес:

— Благодарю. До свидания.

Аккуратно повесил трубку на рычаг, покрутил ручку отбоя. Встал, прошелся, хрустнув пальцами, по кабинету. Элиза наблюдала за ним молча, глаза ее блестели.

— Да,— вздохнул Доменико,— хороший подарок вам к именинам.

Элиза по-прежнему молчала.

— В общем так.— Доменико остановился напротив нее, взял ее ладонь в свои руки и мягко продолжил: — Только не волнуйтесь раньше времени. Директора вашего банка нигде не могут разыскать.

— Он исчез? — Элиза высвободила руку, неестественно засмеялась.— На воздушном шаре улетел?

— Что-то вроде того. Я думаю, он сбежал. А это значит, денег в банке нет.

— Прелестно! — весело воскликнула Элиза.— Значит, мы разорены?

— Говорю вам, не волнуйтесь раньше времени. Об этом еще никто ничего не знает. Завтра с утра можно попытаться сбыть хотя бы часть акций. Попытаюсь вам помочь. Ступайте к гостям, только никому, слышите, Элиза! Никому ни слова! Попытаюсь вам помочь.

Элиза пошла к двери, но на пороге круто развернулась, подошла к Доменико вплотную, крепко схватила за руку и в самое лицо со страстью прошептала:

— Постарайтесь помочь! Очень вас прошу!

Постояла, глядя ему прямо в глаза, потом резко повернулась и вышла. Пошла по коридору, на ходу подняла вверх руки, потрясла ими в воздухе, потом поправила высокую прическу и скрылась за поворотом.

Адвокат печально смотрел ей вслед.

А она за поворотом остановилась, привалилась к стене, тяжело дыша, прошептала:

— Господи, помоги! Сделай что-нибудь, спаси нас! Ради моего дня помоги!

В сад она вышла со спокойным, улыбчивым лицом и тут же наткнулась на коляску с недовольной синьорой Джульеттой.

— Ты где пропадала? — начала старуха и, не дожидаясь ответа, возмущенно продолжала: — Вообрази, эта старая дура Франческа внуков своих привела, так они на дерево залезли гнездо там строить, ветку сломали...

— Ничего страшного, мама,— стараясь говорить как можно мягче, успокаивала ее Элиза,— ну, дети... Ты извини, я к гостям.

Но до беседки ей дойти не удалось — она наткнулась на Тину и ее мужа Манлио.

— Элиза! А тебя обыскались! — восклицал Манлио.— Именинница исчезла. Я предположил, не похитили ли тебя!

— Как видишь, нет,— улыбалась Элиза.— А почему вы не в беседке, чай не пьете?

— А чай все в доме пьют,— отвечала Тина.

— И Романо там нет?

— Романо давно ушел куда-то. После жмурок,— пожимала плечами Тина.— Элиза, мы все с тобой поболтать хотели, Манлио тебя сто лет не видел...

— Сто пятьдесят,— со смехом уточнил Манлио.

— Манлио теперь у нас мрамором занялся. Хочет заводы открывать чуть не в Сибири! — восклицала Тина.

— Сибирь — это, кажется, в России? — спросила Элиза.— Это очень интересно... Вы меня простите, я вас сейчас догоню.

Она быстро прошла к крокетной площадке, но ее остановил один из слуг.

— Синьора, там просят фонари на террасу вынести...

— Ну так вынесите! А где синьор Романо?

— Не знаю, я его не видел.

На площадке Романо тоже не было, но зато фотографировалась компания гостей; увидев Элизу, все тотчас закричали, втащили ее в середину, и ей пришлось стоять, улыбаясь, пока не вспыхнул магний.

По дороге к беседке ее остановили две полные анемичные девицы.

— Тетя Элиза,— наперебой кричали они,— идемте с нами, вас там все ждут...

— Сейчас, милые, мне нужно только мужа отыскать,— смеясь, отбивалась Элиза, но девицы не отставали.

— Его тут нет, он в доме, наверное, идемте, вас ждут все.

Пришлось идти в дом.

В гостиной собрались все гости. У рояля стояла большая, полная дама в пенсне, за клавишами сидел ее муж — тоже толстый, плешивый. При виде Элизы все зашумели, а дама, перекрывая всех басом, объявила:

— Итак, именинница здесь. Можем начать.

Элиза огляделась — Романо в зале не было.

— Просим, просим! — кричали гости.

— Волнуюсь чертовски,— дама сняла пенсне, протерла платком, глядя с улыбкой исподлобья, пояснила: — В пот бросило.

—Ну что, рискнем? — залихватски обратилась она к аккомпаниатору и снова пояснила залу: — Своего рода дебют. Первый раз на публике исполняем, до сих пор мы только романсы делали... Ну, с богом!

Дама стала серьезной, поднесла к глазам ноты, кашлянула и кивнула мужу. Тот ударил по клавишам, и дама, вытянув губы, засвистела арию мадам Баттерфляй. Свистела серьезно, глядя в ноты, а в особо ответственных местах свистели дуэтом с супругом.

Элиза изумленно оглядывала зал. Все слушали с вниманием. Додо, прикрыв глаза, покачивал головой в такт, только Тина, как показалось Элизе, сдерживала смех.

Романо нигде не было.

Элиза тихо поднялась и вдоль стены, незамеченная, вышла в коридор. В коридоре, пыхтя, боролись два мальчика со съехавшими набок бантами; при виде Элизы они испуганно вытянулись, но она только погладила их по головам, улыбнувшись рассеянно, и пошла дальше, заглядывая в комнаты. Поднялась на второй этаж, пошла, открывая все двери, и на пороге спальни Романо остановилась.

Романо полулежал в кресле, ноги устроив на пододвинутый стул и, видимо, спал.

Элиза постояла, тяжело дыша, потом, выдернув из-под графина на столике тяжелый поднос, подняла его над головой и с размаха грохнула об пол. Романо вздрогнул, открыл глаза, посмотрел на нее испуганно.

— Элиза? Ты? А что тут гремело?

Он сделал было движение к ней, но она отскочила, подняла поднос и еще раз грохнула его об пол.

— Элиза! Что случилось?

— Ой, прости! — наигранно испугалась Элиза.— Ты, кажется, спал? Я твой покой нарушила, разбудила!

— Что?.. Впрочем, да, я, кажется, действительно задремал. Я, Элиза, устал очень и чувствую себя неважно, извини...

— Ах, ты устал! Бедняжка, замучили тебя! — Элиза засмеялась.— Я одна тут блаженствую! С самого утра на ногах, одна всем распоряжаюсь, полон дом гостей, да еще все рушится, а я блаженствую!

— Что рушится? Что случилось? — Романо двинулся к Элизе, протягивая к ней руки, но она отодвинулась от него.

— А какое твое дело? Не подходи ко мне! Какое тебе дело — рушится, не рушится... Ты же послезавтра отдыхать уезжаешь? Не все ли тебе равно, что тут происходит?

— Элиза, ради бога! — Романо прижал руки к груди, говорил умоляюще: — Объясни, что происходит? Я могу не ехать никуда, если надо, хочешь, я останусь?

— Не нужно мне твоих жертв,— всплеснула руками Элиза.— Езжай, куда хочешь! Пусть все валится, пусть хоть сгорит все — езжай!

— Элиза! — Романо уже терял терпение.— Ты можешь мне по-человечески сказать, что же в конце концов произошло? «Все рушится, все пропало, все сгорело!» — передразнил он.— Что случилось?

— Что случилось? — Элиза отошла к окну и неожиданно спокойно будничным тоном продолжала: — Что случилось? Ничего особенного. Кроме того, что мы на грани разорения, что дела в ужасном состоянии, но тебя это никогда не волновало. Откуда что бралось, откуда у нас деньги на твое

безделье — тебе всегда было наплевать. И сейчас наплевать. Ты спал? Ну и продолжай.

Она пошла было к двери, но Романо загородил ей дорогу.

— Погоди. Я действительно не в курсе наших денежных дел, но, прости меня, не вы ли с твоей матушкой сами меня к ним не подпускали? Пока все шло хорошо, я даже не имел права интересоваться, чем вы там с вашим Доменико крутите-вертите.

— Но если ты действительно мужчина,— повысила голос Элиза,— то должен был сам взять все в свои руки! Да, да! Когда видишь, что дела нехороши! Но это, если ты настоящий мужчина, а если...

Она замолчала, глядя в окно.

— А если...— холодно за нее продолжил Романо.— Ну, договаривай!

— Хорошо! — Элиза развернулась, со злым решительным лицом пошла к двери.— Иди за мной!

Они быстрыми шагами вышли в коридор, пересекли его, Элиза толкнула одну из дверей, и они очутились в кабинете Романо, посередине которого возвышался подрамник. Элиза одним движением содрала прикрывавший его лист тонкой бумаги, и обнаружилось чистое белое поле, где через паутину карандашных линий проступали очертания какого-то огромного сооружения.

— Вот,— с силой тыча пальцем в бумагу, почти кричала Элиза,— это все, что ты в жизни сделал! На дату посмотри, скоро юбилей! Двадцать три года назад, тоже в день моих именин, ты этот шедевр начал! Бездельник! Двадцать три года ровным счетом ничего не делаешь!

— Ну, знаешь ли! — Романо задохнулся, в волнении прошелся по комнате.— Ну, знаешь ли... А кто тебя звал уйти от всей этой жизни, жить своим трудом, кто?

— А я не хочу жить в лачуге, мыться в ручье и в холодной воде твои носки стирать! Не хочу! Да, мне здесь больше нравится и тебе между прочим тоже! А работать можно везде, не обязательно для этого жить в пещере или в шалаше!

— Ах, ты не хотела? — Романо сложил на груди руки и, кривляясь, тонким голосом передразнил Элизу: «Ах, мой милый, я так хочу с тобой вместе жить своим трудом, учить деточек, доить коровок, сажать злаки!..» Значит, ты врала тогда? Так зачем замуж за меня шла? Все были против, и твоя мамочка в том числе, но ты пошла! Зачем, объясни?

— Ах, вот оно что? — Элиза рассмеялась зло.— Я же во всем и виновата! Я со всеми поссорилась, и ты меня в этом же упрекаешь? Я виновата? — она подошла к нему вплотную, почти крикнула: — Попрекаешь, что замуж за тебя пошла, любовью моей попрекаешь! Давно я этого ждала, вот, дождалась!

Она с силой ударила рукой по подрамнику, и кольцо ее оставило на бумаге длинный рваный след.

Оба разом опомнились, остановились, тяжело дыша и глядя на продранный подрамник. Наконец, Романо, стараясь изо всех сил казаться спокойным, произнес:

— Ну, хватит. Так мы бог знает до чего договоримся.

И пошел к двери, не глядя на Элизу. Она двинулась было за ним, но он перед самым ее носом захлопнул дверь.

Элиза дернула ручку, еще раз — дверь не открывалась. В бессилии она огляделась, еще раз рванула дверь, потом, вспомнив, что дверь открывается наружу, изо всех сил толкнула ее плечом и чуть не упала, выскочив в коридор.

Романо шел уже далеко. Она нагнала его, загородила дорогу, заговорила быстро, тяжело дыша:

— Нет, ты постой, ты дослушай! Думаешь, я ничего не понимаю? Я тебя насквозь вижу, фальшивый ты человек! Ты думаешь, я не знаю, что ты меня ненавидишь?

— Элиза, опомнись! — досадливо перебил ее Романо, но она снова заго-родила ему дорогу.

— Да, да, ненавидишь за то, что я богата...

— Элиза...

— ...и этого ты мне никогда не простишь! Ты и женился на мне только затем, чтобы иметь и этот дом, и это все!.. И ты всегда будешь мне лгать, обманывать и лгать! Боже, как все ужасно!

— Элиза, как ты могла это сказать? — детски беспомощно прошептал Романо, прижался к стене, с ужасом на нее глядя.

Она опомнилась, испуганно посмотрела на мужа, потом, зарыдав было громко, зажала себе ладонями рот и кинулась в первую попавшуюся дверь.

Щелкнул замок запираемой двери, потом пауза и еле слышный плач в глубине комнаты.

Романо прислушался, стукнул в дверь.

— Элиза! Открой!

В ответ — молчание.

— Элиза! — еще раз крикнул Романо, потом толкнул дверь с разбега, она опять не открылась. Тогда он, не спуская глаз с двери, отступил, пятясь спиной,на несколько шагов, чтобы снова с разбега попытаться вышибить дверь, но, наткнувшись на кого-то, испуганно остановился, обернулся.

Перед ним стояли удивленные Манлио и Тина.

— Ты чего это странно так ходишь? — спросила Тина.

— Я? — Романо секунду помешкал, потом вдруг объявил: — А это я мерил. Считал... Ну вот, вы меня сбили!

— Что считал? — недоумевала Тина.

— Шаги, что еще? Ковер вымерял, его менять надо.

— Почему так срочно? — изумлялся и Манлио.

— А где Элиза? — спрашивала Тина.

— Элиза? Не знаю.

— Идем вниз, вас все ищут! — и, подхватив его с двух сторон под руки, они увлекли его вниз по лестнице.

На пороге зала Романо остановился в изумлении, а Тина чуть не рас-смеялась в голос — весь зал под управлением толстой дамы в пенсне вы-свистывал хабанеру из оперы Бизе «Кармен».

Свистели с увлечением все, кроме синьоры Джульетты, но за нее вдохно-венно старался слуга, катавший ее кресло.

— Молодцы, молодцы! — восторженно шептала, размахивая руками, дама в пенсне.

Когда Элиза, сильно напудренная, спустилась по лестнице вниз и вошла в зал, ее встретил крик сразу многих голосов.

— Элиза! Наконец-то! Иди сюда, в центр, скорее! Тебя только и ждали!

Ничего не успев понять, Элиза очутилась в центре готовой к фотографи-рованию группы, ее поставили рядом с Романо, всем велели улыбнуться, и тут же ослепительно вспыхнул магний.

На фотографии запечатлены были все гости и в центре улыбающиеся Романо и Элиза...

Алексеев повертел в руках потертую по углам фотографию с тех именин Элизы, вздохнул.

— Да, я вас понимаю, понимаю,— проговорил он.— Всегда неприятно

терпеть обиды, но когда обиды несправедливые... Вы ведь по любви на ней женились.— Алексеев вгляделся в фотографию: — Вот вы здесь улыбаетесь, но все равно видно, что на душе у вас тяжесть.

— Да-а,— неопределенно протянул Романо,— а на следующий день я уехал.

— Как? — удивился Алексеев.— Даже не объяснившись с ней?

— А зачем? Я за собой никакой вины не чувствовал...

— Ну, да,— словно извиняясь, поспешно перебил его Алексеев,— вы же на лечение ехали, вы же больны были, правда?

Романо посмотрел на него, хотел, видимо, что-то сказать, но промолчал...

На этом его изображении мы начинаем различать общий план некоего курорта на водах. Раннее утро, начало нежаркого летнего дня. Посыпанные щебнем дорожки, цветники. Мы приближаемся к зданию курорта, видим опоясывающую это здание галерею с пустующими пока шезлонгами, въезжаем внутрь, поднимаемся по пустой лестнице, где несколько слуг натирают полированные перила, чистят сверкающие ручки дверей. Тут становится слышен тихий свист. Это та же мелодия, которую некогда на именинах Элизы высвистывала дама в пенсне.

Номер, который занимает Романо. Большой, светлый. Развороченная постель, столик на колесах со следами обильного ужина с вином, окурком сигары, бокалами...

Из ванной доносился плеск воды. Романо, завернутый в простыню, направлялся к открытой балконной двери. Пройдя было мимо зеркала, вернулся, посмотрел на себя, широким жестом закинул конец простыни на плечо наподобие плаща, подошел к двери, откинул белую занавеску, шевелящуюся от ветра, и, простерши руку над пустынным утренним садом санатория, провозгласил:

— Ну что, сограждане, любите своего Романо?

Прислушался словно к далекой овации, театрально раскланялся было, как за его спиной раздался нежный девичий голос:

— Милый, мне пора. Я побегу, а ветер будет шептать мне твое имя!

В дверях ванной стояла пухлая розовая девица, завернутая в мокрую простыню. Она счастливо улыбнулась, послала ему воздушный поцелуй, потом высунулась в дверь, оглядела пустой коридор и мелкими шажками, грациозно отставив ручку и высоко поднимая колени, побежала. Ее маленькие ступни оставляли на ковре влажные следы с растопыренными пальчиками. У двери своего номера оглянулась, помахала глядевшему вслед Романо, прошелестела:

— Твоя птичка улетела! Чик-чирик!

Как только дверь за ней закрылась, Романо согнал с лица улыбку, метнулся в номер, выкатил столик и босой ногой пустил его катиться по пустому коридору.

Столик, тихонько позвякивая бокалами, прокатился и остановился у какой-то двери. Тут же в конце коридора появилась горничная. Удивленно оглядев столик, она заметила на ковре тающие следы босых ножек и от двери девицы двинулась по следам к комнате Романо. Тут она остановилась и постучала.

— Войдите! — из-за двери ответил тот.

Она вошла. Номер был чист, на аккуратной постели под одеялом лежал Романо. Был он идеально причесан. Горничной лучезарно улыбнулся, спросил:

— Что, уже солнце встало? — И сам ответил: — Значит, пора вставать и Романо!

Горничная вслед за ним рассмеялась, сказала:

— Вставайте, вставайте! Температуру мерить, умываться и на процедуры. Вот ваша стеклянная сестра милосердия,— и протянула термометр.

Через несколько минут Романо уже лежал в шезлонге, был на нем халат, во рту термометр, он раскланивался с соседями по балкону.

А внизу бушевал по полной форме одетый австрийский генерал с багровой шеей. Он брезгливо пинал перед собой столик из номера Романо и кричал:

— Это хамство! Я не пью тридцать пять лет! Кто мне шестой раз подсовывает под дверь эту дрянь?

На соседнем с Романо балконе устроилось в ряд немецкое семейство. Пама и мама — толстые и похожие друг на друга — и пятеро детей, все также с градусниками.

Романо обернулся к ним, указав глазами на генерала, печально покачал головой. Семейство, все как один, сделали то же самое.

Генерал с ненавистью пнул стол, и тот покатился, подпрыгивая и звеня. Молодой бледный офицер с тщательно уложенной прической и закованной в гипс рукой, согнутой в локте, едва успел отпрыгнуть в сторону.

Генерал пошел было обратно в дом, но вдруг обернулся.

— Вы девятый раз не приветствуете старшего по званию! — рявкнул он на офицера.

— Я ранен на дуэли! — гордо выставив перед собой гипсовую руку и еще больше бледнея, ответил офицер. И, когда генерал скрылся в доме, офицер негромко добавил, обращаясь к сидящим на балконе: — Я прибыл лечить рану, а не пьянствовать!

А из глубины дома еще доносился голос генерала:

— Хамство! Это хамство, господа!

Отдыхающие ходили по кругу, то и дело прикладываясь к специальным кружкам с длинными носиками, где находилась целебная вода.

Мы слышим голос Романо:

— Я не знаю, Паоло, замечали ли вы, что на курортах люди стараются казаться не такими, каковы они на самом деле? Даже в том, что худые стараются толстеть, а толстые — худеть. Словно сектанты, с удовольствием выполняют ритуал, совершая самые немыслимые поступки, будто уверены, что уедут отсюда молодыми, высокими, здоровыми и с голубыми глазами...

На этом тексте идет изображение:

...Унылые слуги возили вокруг фонтана жизнерадостных старух в каталках, какой-то восточный шейх, высокий, черноглазый, сверкая перстнями, сладко улыбался жемчужными зубами в основном мужчинам; рядом шел одетый точно так же, как и шейх, печальный мальчик лет двенадцати.

Багровый генерал поймал на себе сладкий взгляд шейха и отвернулся, пробормотав: «Хамство!»

— ...Пуля шла мне точно в лоб, и если бы не моя реакция...— рассказывал какой-то даме офицер...

...Теперь все, завернутые в белые простыни, медленно входили в грязевый бассейн. Люди спускались по наклонному помосту и постепенно погружались в теплую, пузырящуюся жижу. Рядом под навесом играл симфонический оркестр.

Старух и стариков специально одетые слуги пересаживали в люльки, установленные на уходящие в грязь рельсы, и они, спеленутые, как коконы, медленно ехали через бассейн, беседуя об изящном или обсуждая политические

новости. Немецкая семья по росту маршировала в шевелящейся жиже. Шейх поснимал с себя драгоценности, нанизал их на цепочку с замком, запер замок на ключ, надел сверкающую связку на шею своему мальчику, ключ же повесил себе на грудь и грациозно стал спускаться в грязь. Романо уже дошел до середины бассейна, и теперь видна была только его голова. Когда уровень грязи доходил до подбородка, отдыхающий останавливался. Руководящий процедурой спортивного вида господин с идеальным лоснящимся пробором и пышными усами, растягивая слова, командовал:

— Вдо-о-ох, вы-ы-ы-дох, вдо-о-ох, и-и раз!

По этой команде все опускались в грязь с головой, и только пузыри лопались над ее поверхностью. Стариков спускали всех разом вместе с помостом. Господин, руководивший процедурой, смотрел на хронометр, когда вдруг раньше других над бассейном появилась огромная голова генерала, который заорал:

— Хамство! Кто меня трогает?

Недалеко от него всплыла белозубая улыбка шейха. Господин спортивного вида подал знак, и все вынырнули. У выхода уже шумели минеральные души. Стариков прямо в тех же люльках провозили под ними, причем вода в каждом из этих душей была разного цвета: в одном желтая, в другом голубая, в третьем зеленая. Далее все проходили термический паровой массаж. В большом помещении под шарообразным сводом клубился разноцветный пар. Конвейер со стариками мгновенно растворился в его клубах.

— Зачем вы меня трогаете! У меня болит рана! Кто это? — раздался из тумана визгливый голос офицера.

— Ой! — заорал генерал.— Что за хамство, я генерал, а не черт знает что!

...Дальше все останавливались у гигантского фена, приводимого в движение ременной передачей, ручку которой крутили человек десять работников. Горячий воздух, шедший от костра, превращался в теплый ветер, создаваемый вращающимися лопастями.

Отдыхающие, держась друг за друга, героически выстаивали несколько минут под этим горячим шквалом, и на этом утренние процедуры считались законченными. Всех ждал лечебный завтрак.

Завтрак проходил на большой террасе под тентом. Белые стулья, белые скатерти, углы которых шевелил ветер; снова играл оркестр, звенела посуда.

Между столами, двигаясь в такт музыке, расхаживала худая, высушенная дама-диетолог и громко, нараспев говорила:

— Пища идет по пищеводу не более минуты, а желудок уже приготовился к встрече с ней, уже выделяется сок, уже вырабатываются ферменты...

Романо сидел за своим столом в белоснежной паре, идеально причесанный. Неподалеку раненый офицер беседовал с одной из сердобольных дам, которая, помогая ему, разрезала на его тарелке еду и спрашивала:

— Но скажите, умоляю, неужели не страшно, когда тебе в лицо смотрит ствол пистолета?

— Немножечко,— снисходительно кашлянул офицер.

Немецкое семейство дружно что-то резало на тарелках.

Романо почувствовал на себе чей-то взгляд, посмотрел. Его утренняя девица улыбнулась ему через спины каких-то людей, глядела не мигая, медленно провела мизинцем по нижней губе полуоткрытого рта. Он ответил ей наклоном головы и долгим томным взглядом.

— ...Пуля не выбирает, выбираем мы,— говорил офицер.

— Вас, должно быть, очень любят женщины,— говорила, румянясь, дама.

— ...Чтобы пища нормально могла быть переработана в желудке,— продолжала сушеный диетолог,— ее нужно измельчить в полости рта не менее, чем тридцатью-сорока жевательными движениями.

Отец немецкого семейства начал считать:

— Айн, цвай, драй...

Дети и жена, глядя на него, ритмично жевали.

— Это хамство! — опять закричал генерал.— Почему собака? Она меня в сапог лизнула!

Невысокая скромно одетая женщина бросилась от соседнего стола к столу генерала, подхватила маленького белого шпица, покраснев, произнесла:

— Вы простите, я его там привязала, а он отвязался. Он не кусается.— Это она произнесла по-французски, а потом что-то быстро и сердито стала выговаривать собаке, идя с ней к выходу с террасы. Шпица она держала на руках.

— Романо! — раздался громкий женский голос.

Все обернулись.

По дорожке, широко размахивая руками и шурша юбкой, шла Тина. Дама с собачкой попалась ей навстречу, посторонилась. Тина взглянула на нее мельком.

Романо увидел Тину, сразу ее узнал и быстро с опаской взглянул на свою утреннюю подругу. Та томно зажмурилась.

Тина уже поднялась на террасу и быстрыми шагами приближалась к столику Романо, цепким взглядом оглядывая завтракавших. Кисло улыбаясь, Романо протянул руки для объятий, но Тина целоваться не стала, бухнулась на стул.

— Жара жуткая. Дорога ужасная,— сказала она, беря двумя пальцами салат из тарелки Романо.— Это твой стол? А что ты ешь? У тебя большая комната, где мы будем жить?

— Мы? — растерялся Романо.— А где Манлио?

— Манлио? Какой Манлио? Ах, да... как где?.. В этой... в Индии.

— Как?

— А ты что, мне не рад? — с угрозой спросила Тина и посмотрела Романо прямо в глаза.

— Что ты, что ты! Рад, конечно! Но... Видишь ли, Тина, я вообще-то болею... я... в изоляторе! — сказав это, Романо искренне посмотрел на Тину и закончил: — У меня с ногами что-то. Отнялись.

— Как отнялись? — испугалась Тина.

— Ну, периодически отнимаются, то ничего, а то вдруг...

— Эх ты, Романо, Романо!.. Испугался! Манлио лошадей ставит, сейчас придет.— Тина коротко засмеялась, покачала головой и вытащила с тарелки Романо еще один лепесток салата.

Яркий солнечный зайчик мелькнул по пиджаку Романо и переехал ему на лицо. Романо зажмурился, прикрыл ладонью глаза.

— Ну,— тихо сказала Тина, медленно оглядывая зал.— С кем ты здесь прогуливаешься?

— Да что ты, Тина, я...— озабоченно начал было Романо, но Тина его перебила.

— Ах, да, у тебя же ноги отнялись, я забыла. Хорошо, попробуем догадаться сами.

Тина оглядела зал, причем по ее щеке тоже промелькнул солнечный блик, и сразу остановила свой взгляд на утренней барышне, которая маленькими ломтиками ела яблоко.

— Ну, до этого ты, я думаю, еще не мог опуститься,— сказала Тина и посмотрела на Романо.— Или уже?..

— Да что ты, Тина,— досадливо сморщился Романо.— Я здесь совсем...

Он опять прикрыл ладонью глаза от солнечного зайчика, Тина посмотрела в ту сторону, откуда этот блеск исходил.

Спиной к ним сидела скромно одетая женщина — та самая дама с собачкой. Тина подперла щеку ладонью и внимательно стала ее рассматривать. В волосах той дамы опять блеснула заколка.

— Да, послушай,— обрадовавшись ее молчанию, поспешил переменить тему Романо.— Вы какими судьбами?

Тина не ответила, разглядывая их соседку, у которой теперь сверкнула и погасла в руке серебряная ложечка.

— Вы едете куда-нибудь? — продолжал Романо.

— Едем, едем. Мы к родителям Манлио,— не отрывая взгляда от дамы, ответила Тина.— Что это ты морщишься все время? Что это за дама здесь сверкает, есть тебе не дает?

— Кто? — испуганно было обернулся Романо и облегченно протянул: — А-а-а... Это какая-то русская. С собачкой. Она вообще-то не здесь живет, где-то комнату снимает, сюда только есть ходит и на процедуры... Слушай, Тина, как Элиза? Ты была у нее?

— Да вроде все налаживается.— Тина не отрываясь смотрела на русскую.— Почти уладилось.

Неожиданно та обернулась, сразу заметила устремленный на нее взгляд Тины, потом перевела взгляд на Романо, и он тоже посмотрел на нее.

Прошелестел ветер, качнул углы скатертей, тронул прядь волос на лице русской, опять что-то сверкнуло, видимо, сережка. Она поспешно отвернулась.

— Как ее зовут? — спросила Тина.

— Тина, клянусь тебе, понятия не имею!

— Романо,— задумчиво глядя в спину русской, произнесла Тина,— а ведь ты пропал...

— Что?..— удивился было Романо, но Тина неожиданно воскликнула:

— А вот и Манлио.

Манлио, потный, улыбающийся, шел через веранду, хотел обнять Романо, но только было тот попытался встать ему навстречу, как Тина опередила его, вскочила стремительно.

— Манлио, нам пора, мы уезжаем.— И громко продолжила: — Ты знаешь, Манлио, у Романо отнялись ноги, он не сможет нас проводить.

— Как? — изумился Манлио.— Обе одновременно?

— Да нет, Манлио, Тина, — с досадой перебил его Романо,— ничего особенного, доктор говорит... Так иногда бывает. Вот видите, я встаю, вот уже встал, идемте, я вас провожу.

Он медленно поднялся, осторожно ступая, направился было к ним, но Тина кинулась навстречу.

— Манлио! Что ты стоишь! Бери его под ту руку, я под эту. Видишь, он еле ходит, бедняжка. Вот так, осторожно, молодец...

И они медленно повели проклинающего все на свете Романо через террасу к выходу.

У коляски Романо и Тина остались одни. Манлио пошел искать кучера. Тина внимательно посмотрела в лицо Романо, по которому бродила виноватая детская улыбка. Потом она провела ладонью по его волосам и, как тогда на именинах, легонько подула ему на лоб:

— Пропадете вы без меня, Романо.

Романо ничего не ответил, только кивнул головой и опять улыбнулся по-детски. Подошел Манлио, обнялись, и коляска уехала, оставляя на посыпанной мелким ракушечником дороге глубокие следы. Уже из-за поворота донесся до Романо веселый голос Тины:

— Ты без меня пропадешь!

Романо засмеялся, двинулся было обратно, но остановился как вкопанный. Перед ним почти совсем рядом стояла дама. На поводке она держала белого лохматого шпица.

От неожиданности Романо глупо улыбнулся, посмотрел сначала на даму, потом на шпица и коротко ему свистнул.

Шпиц заворчал.

— Он не кусается, — сказала она и покраснела. Потом подошла к Романо, крепко взяла его под руку.— Не бойтесь, опирайтесь на меня.

Романо остолбенело продолжал стоять.

— Не бойтесь, я вам говорю, мне вовсе не тяжело, уверяю вас! — Она мягко, но настойчиво увлекла его за собой.— Я умею ухаживать за такими больными. У меня, знаете ли, бабушка тоже страдала, как вы. Я ведь слышала, знакомая ваша говорила, у вас обе ноги отнялись?

Романо с ненавистью посмотрел вслед коляске.

—...Это, наверное, подагра,— продолжала она.— У вас ведь подагра?

Романо посмотрел ей в лицо. Глаза ее смотрели доверчиво и ясно.

— У вас подагра? — опять повторила она.

Они уже шли по дорожке к террасе, Романо старательно хромал, опираясь ей на плечо, печально говорил:

— Если бы подагра! У меня камни в коленях.

Оба остановились. Он — потому что сам не ожидал, что скажет подобное, она — от изумления. Потом заглянула ему в лицо с таким искренним и доверчивым изумлением, что он пожалел было о своей дикой лжи, но остановиться уже не мог.

— Да,— повторил он,— камни в коленях. Осколки.

— Как это?

— Видите ли,— теперь уже Романо увлек ее вперед, все так же прижимаясь к ее плечу и хромая,— это после землетрясения. Вы про Везувий слышали?

— Но это же было до рождества Христова...

— Да,— горестно подтвердил Романо.— У нас это наследственное. Я, видите ли, родом из Помпеи.

Они вышли на лужайку возле террасы, где играл оркестр и все чинно ходили кругами, а дама-диетолог, оказавшаяся еще и балетмейстером, показывала какие-то па.

— Вы русская? — спросил Романо.

— Русская.

— Моего одного помпейского предка вылечила одна русская.

— Как?

— Да нет, это, наверное, легенда...

— Ну, какая, скажите?

— Я, собственно, сам в эти чудеса не верю...

— Но уж раз начали,— она уже была готова рассердиться.

— Ну, хорошо. Вы можете сказать мне на ухо любое русское слово?

— Какое?

— Любое.

— Любое? Хорошо.— Она встала на цыпочки, приблизилась к его щеке, задумалась на мгновение, потом шпиц дернул поводок, и она быстро прошептала: — Собачка.

— Со-бач-ка,— по слогам повторил Романо.— Собачка! — вдруг закричал он, сделал два неверных шага в сторону от русской, пошатнулся. Она бросилась было к нему, но Романо сделал еще несколько шагов, потом вдруг весело подпрыгнул, присел и, выкинув невероятное па, закричал:

— Чудо! Свершилось чудо! Собачка! Я исцелен! Чудо!

И тут он подхватил оторопевшую русскую и закружил ее в танце, продолжая что-то кричать и подпрыгивая.

Она вырывалась, глядя на него с ужасом, играл оркестр, лаял шпиц, генерал открыл было уже рот, чтобы сказать свое:

— Хамство!

Но русская вырвалась, побежала, чуть не плача, прочь с лужайки, шпиц едва поспевал за ней.

— Постойте, послушайте! — Романо бросился следом.— Это же шутка!

Платье ее мелькнуло за кустами, Романо, свернув с дорожки, побежал было за ней, но зацепился за корень, упал и тут же вскочил.

Он прыгал на одной ноге, схватившись за колено другой, морщился от боли и смотрел вдаль, где за кустами, вспыхивая в пятнах солнечного света, мелькало светлое платье и маленькое белое пятнышко — шпиц.

Утром Романо, хромая, с палочкой выбирался из двери своей комнаты и в коридоре столкнулся с девицей из соседнего номера. Она прошла мимо, на секунду задержалась и быстрым шепотом проговорила:

— Я приходила, но вы не открыли. Впрочем, теперь это не важно. Ваша птичка улетела, больше вы ее не увидите. Чик-чирик!

И, не взглянув на него, быстрыми легкими шагами, гримасничая всем телом, она ушла по коридору.

— Только не это! — трагически завопил Романо, театрально ломая руки.

Девица, не обернувшись, скрылась за поворотом на лестницу, а Романо, как ни в чем не бывало, посвистывая, продолжил свой путь.

На веранде шел завтрак. Как всегда, играл оркестр. Сушеная дама-диетолог в такт музыке ходила между столиками и почти пела свою проповедь. Птичка уже чирикала рядом с раненым офицером, который ей что-то показывал, держа вилку, как пистолет. Немецкое семейство под ритмичный счет главы жевало, перс улыбался генералу, генерал улыбался персу.

Русская сидела за своим столом. Заколка так же поблескивала в ее волосах. Романо остановился в дверях, опершись на палочку. Он сразу же нашел ее взглядом, глаза их встретились, но она тут же опустила голову к тарелке. Блеснула на ее груди брошка. Романо отвесил общий поклон, она на него не смотрела. Он прошел, хромая, через всю террасу, сел за свой стол.

Завтрак почти заканчивался. Перестал играть оркестр; слышался звон ложечек, которыми размешивали чай, у проходившего официанта на подносе звенели бокалы, слышен был шум ветра в листве, где-то далеко кричал пересмешник.

И вдруг в этой паузе кто-то засмеялся. Сначала тихо, сдерживаясь, потом громче...

Русская смеялась звонко, легко, до слез, смех сотрясал ее всю, и блестели, сверкали так же легко и радостно, как ее смех, и заколка в волосах, и брошка, и ложечка в руке, на которой тоже блестело колечко.

Это было неожиданно, и сначала все просто смотрели на нее; первым начал улыбаться Романо, а потом и он засмеялся.

...Смеялась вся терраса. Смеялись и перс, сверкавший жемчужными зубами, и багровый генерал, и бледный офицер, и девица, которая смеялась тоненько, прикрывая ладонью рот, и немецкое семейство.

Выскочивший было нахмуренный метрдотель сначала растерянно огляделся, а потом захохотал и он.

Романо и русская хохотали до слез, глядели друг на друга, оба уже плакали от смеха, и вокруг нее летали солнечные зайчики.

...Садовник, подстригавший кусты, с недоумением смотрел на террасу, где никого не было видно из-за шевелившихся на ветру занавесок и откуда на весь сад доносился такой счастливый, радостный и заразительный смех, что и он заулыбался.

Алексеев хохотал до слез, смеялся и Романо. Пароход, видимо сменил курс, и солнечные лучи пронизывали ресторан наискосок, отражаясь в хрустале бокалов, прыгали зайчиками по потолку.

— Да,— все еще смеясь, продолжал Романо,— как вы понимаете, врал я к тому времени виртуозно, причем, надо сказать, иногда без всякой надобности. Это как-то само собой стало моей не то чтобы потребностью, но самой сутью. Если меня о чем-нибудь спрашивали, я всегда делал вид, что не расслышал и переспрашивал, чтобы иметь время на обдумывание ответа. Иногда до смешного доходило: я однажды на улице упал и руку вывихнул. Пришел к врачу, он меня спрашивает: «Вы где упали?» А я ему зачем-то говорю: «В погребе». Почему? Когда это началось, я и сам вам этого сказать не могу, и сколько длилось, не знаю, помню только, когда очнулся.— Романо сделал паузу, потом вдруг спросил: — Вы никогда не пили?

— Не понимаю,— растерялся Алексеев.

— Не было у вас в жизни, чтобы вы запили вдруг по-настоящему на несколько дней?

Алексеев покраснел, заморгал глазами и тихо сказал:

— Было. Моя жена, вернее, тогда еще не жена... словом, она чуть с собой не покончила... но это другая история... так вот я тогда пять дней подряд пил,— Алексеев помолчал и виновато закончил: — Чуть не умер.

— Вот, — подхватил Романо. — Значит, знаете, каков шестой день после этих пяти: не помнишь, ни что делал, ни где был, только ужас позади, а впереди пустота... Так было и со мной, но это было много позже. А пока я врал. Легко, талантливо, как, кажется, никогда раньше. Дело в том, что предмет моих нынешних ухаживаний не был похож на все предыдущие. Я не знаю, все ли русские женщины таковы, но от этой веяло чистотой порядочной, наивной, мало жившей женщины. Внешне в ней не было ничего особенно привлекательного, но зато было другое, чего я никогда не встречал раньше,— для нее не было ничего неважного, мир она воспринимала с ровным и покойным вниманием. Она охотно потрясалась всему тому, что было для нее ново, не стеснялась чего-то не знать, с поразительной искренностью умела слушать, и сама задавала вопросы не для того, чтобы поддержать беседу, а чтобы услышать ответ. Когда ей кто-то представлялся и называл свое имя, она переспрашивала и повторяла про себя, как будто хотела запомнить на всю жизнь...

На этих словах мы видим Романо и Анну в парке. Романо все еще с палочкой, учит Анну кататься на велосипеде. Анна внимательно слушает, кивает головой, а Романо, как учитель, наставительно ей что-то объясняет, показывая своей тросточкой то на спицы, то на педали...

...Потом Анна, вихляя, катила по дорожкам, а Романо, хромая,бежал следом и что-то кричал...

...Были они и в тире. И опять Романо тросточкой показывал, куда нужно целиться и как стрелять. Анна старательно смотрела то на мушку, то на Романо, а пуля попадала не в мишень, а в лампочку...

...Ели сахарную вату...

...Катались на гондоле, и Романо показывал Анне дома Венеции...

...Что-то читали вслух, и Анна спорила о чем-то чуть не до слез...

...Потом Романо, хромая, гнался по пляжу за своей сорванной ветром шляпой, не догнал и, метнув ей вслед трость, пробежал еще немного и вдруг остановился, потрогал ногу и закричал от радости, прыгая и приседая. Смеялась и Анна. Поломанная об колено трость полетела в море...

...А потом были на представлении бродячего цирка. Старый фокусник во фраке и цилиндре показывал чудеса магии. Ему нужен был кто-нибудь из зрителей, и он уговорил Анну выйти на арену. Она смущалась, отказывалась, но пошла. Фокусник давал ей держать цилиндр, лил в него воду, а из него вылетали голуби, резал бумагу, а она превращалась в разноцветные ленты. Анна смеялась, всплескивала руками, заглядывала фокуснику за спину, и было в этом столько искренности и простоты, что Романо любовался ею...

...А потом уже на пустой террасе после ужина Романо пытался подражать бродячему фокуснику: он накрывал салфеткой бокал, потом срывал ее и сам изображал вылетавшего из бокала голубя...

Продолжает звучать голос Романо:

— Говоря по совести, к тому времени отношения мои к женщинам были самые оскорбительные. Отдаваться чувству, страдать от любви я уже не умел, по крайней мере, так мне казалось. Любуясь ею, я радовался, узнав, что она замужем, потому что для мимолетных романов замужние представляют более подходящий материал, чем барышни. Приятно также мне было то, что она из провинциального города далекой России, откуда не дойдут ни письма с упреками, ни тем более она сама с чемоданами и со словами: «Вот я твоя», ни бородатый муж с револьвером. Из нескольких случайно оброненных ею слов я понял, что она не в ладах живет с мужем и от этого тоже вдруг стал чувствовать удовольствие. «Хорошо бы сойтись с ней» — эта безжалостная мысль не покидала меня все время и улыбалась мне все шире и шире...

...Пароход плавно раскачивался. Алексеев, опустив голову, следил за тем, как медленно плескалось вино в его бокале. Романо тоже умолк, глядя в окно, в такт своим мыслям легонько прихлопывал ладонью по скатерти.

— А мы с женой тоже в цирке были, в Греции,— помолчав, вздохнул Алексеев.

— Однажды она не пришла на ужин,— после паузы продолжил Романо.— Я пошел к ней, ее не было, хозяйка дома, в котором она снимала комнату, сказала, что она собиралась пойти на почту. Там ее не оказалось. Я пошел на берег моря...

На последних словах мы видим берег моря уже в глубокие сумерки, хлопающие на ветру полотняные зонты, шезлонги. Романо брел бесцельно, засунув руки в карманы. Море ворчало тихо и сердито. И вдруг среди ровного однообразного шума моря стали обозначаться другие звуки. Романо остановился. Как казалось по голосу, девочка лет двенадцати плакала и не то жаловалась, не то молилась на непонятном ему языке.

— Боже мой, когда же наконец все это кончится? Господи!

Романо подошел поближе. Неясный силуэт обозначился на скамье. Чтобы не испугать плачущую, Романо негромко кашлянул, потом осторожно чиркнул спичкой... Яркий свет блеснул в потемках и осветил того, кто плакал. Это была Анна.

— Кто здесь? — испуганно спросила она.

Спичка погасла, и в темноте Романо ответил:

— Анна, это я. Что случилось?

Романо зажег другую спичку, и разглядел ее мокрое от слез лицо.

— Это вы, вы,— забормотала Анна голосом плачущей девочки.— Я не могу больше... Нет моих сил, Романо! Простите, Романо... Я не в состоянии жить так дальше...

Романо зажигал спичку за спичкой, и в этих вспышках видны были оба — он, встревоженный и ничего не понимающий, и она с дрожащим, залитым слезами лицом.

— Анна, бога ради, что случилось?

— Что случилось? Муж прислал мне денег.

— Ну и что в этом ужасного?

— Но с какой телеграммой! — тонким, обрывающимся от негодования голосом крикнула она.— Грубой, оскорбительной! За что? Вы бы видели лицо этой отвратительной барышни на почте, которая мне ее передала! Как она улыбалась! Боже, как это ужасно все!

Голос ее оборвался. Романо продолжал одну за другой зажигать спички и в неверном, прыгающем их свете видел, что Анна рыдает.

— Ради бога, Анна, из-за какой-то барышни...

— При чем здесь барышня! Романо, я понимаю, вам это все кажется странным, но я несчастна, страшно несчастна, вы и представить себе не можете, как я несчастна!

Она всхлипнула беспомощно, опустилась на скамью, закрыв лицо руками. Романо сел рядом, снова попытался зажечь спичку, но коробок в его руках вспыхнул, она вскрикнула от яркой вспышки, прижалась к нему, он обнял ее. Коробок, который он отбросил, догорал на песке у их ног, освещая все неверным красноватым светом. Она дрожала всем телом, лицо ее, руки и рукава были мокры от слез.

— Романо, дорогой, я вашего участия никогда не забуду... Какой вы хороший!

Романо не выдержал и стал гладить ее волосы, плечи, руки...

— Анна, ну что ты хочешь? — бормотал он. — Хочешь, чтобы я с тобой на край света? Уедем, уедем вместе... Я люблю тебя... Поедем, моя прелесть? Да? Хорошо?

По лицу Анны разлилось недоумение. Она отстранилась от него и, ошеломленная, смотрела на него большими глазами. Он крепко схватил ее за руку и стал осыпать поцелуями ее лицо, шею, плечи и продолжал бормотать клятвы и давать обещания.

— Не нужно! Не нужно! — она пыталась отстранить его руками.

Он крепко обнял ее. Она вдруг истерично заплакала. Коробок уже почти догорел, видны были только силуэты Романо и Анны, и можно было только догадаться, как он покрывал поцелуями ее лицо, не давал ей произнести ни слова...

Коробок уже совсем догорел, и все погрузилось во тьму.

Ночь за окном медленно начинала бледнеть. В маленькой комнате, которую снимала Анна, было душно и пахло духами. В углу на тумбочке слабо горела свеча. Анна сидела на постели в унылой позе, точно грешница на старинной картине. К тому, что произошло, она отнеслась как-то особенно, очень серьезно, точно к своему падению. У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы. В молчании прошло много времени.

— Нехорошо,— тихо сказала наконец Анна надтреснутым голосом.— Вы же первый меня не уважаете теперь.

Романо сидел у стола. Перед ним на тарелке был арбуз. Романо отрезал себе ломоть и стал есть не спеша. Он посмотрел на Анну. Одинокая свеча едва освещала ее лицо, но было видно, что у нее нехорошо на душе.

— Отчего бы я мог перестать уважать тебя? — спросил Романо.— Ты сама не знаешь, что говоришь.

— Пусть бог меня простит! — сказала она, и глаза ее наполнились слезами.— Это ужасно.

— Ты точно оправдываешься.

— Чем мне оправдаться? Я дурная, низкая женщина, я себя презираю и об оправдании не думаю. Я не мужа обманула, а самое себя. И не сейчас только, а уже давно обманывала.— Она помолчала. Романо щелчком сбросил с пальца арбузное семечко, и оно стукнулось о тарелку. Тикали на стене невидимые в темноте часы.

— Муж мой, может быть, честный, порядочный человек, — продолжала Анна тихо, — но только он лакей! Всю жизнь лакей! И пошла я за него от ужаса. Мама умерла, отец запил, из гимназии его выгнали, в нашем городке работы ему уже было не найти, два брата маленьких, деньги кончились. Мне тогда — либо замуж, либо в петлю. Господи! Как это было ужасно! — Анна горестно покачала головой, и Романо увидел, как в темноте блестели ее неподвижные глаза.— Мне только двадцать исполнилось, ему почти пятьдесят. Днем он уезжал на какую-то свою службу, а я уходила к своим: стирала, готовила, делала с мальчиками уроки. Потом к обеду возвращалась. Он ел часами и все время был чем-то недоволен, потом храпел в диванной, потом уезжал в клуб играть в карты, приезжал поздно, нетрезвый, лез ко мне: и все это грубо, оскорбительно, точно мстил мне за то, что я молода и бедна, а он богат и стар.

Романо с треском отрезал еще ломоть арбуза.

— Я боялась его, как нашего директора гимназии, и каждый день за него бога молила и говорила себе: «Это тебе бог послал, Аня, терпи, зато братики выучатся, папа пить бросит». И он помогал, конечно, но какими унизительными проповедями эта помощь каждый раз кончалась! А как он проверяет счета! Как роется в моей шкатулке, не пропало ли чего из того, что он мне подарил! — Глядя куда-то в угол и словно видя то, о чем говорит, Анна протяжно всхлипнула, замолчала, потом вытерла глаза и засмеялась.— А вот я ему и отомстила.

За окном стало светлее. В комнате появились очертания предметов, которых Романо раньше не видел: комод с зеркалом, картина над кроватью, чашка на подоконнике. У двери на подстилке светлым пятном белел шпиц.

Анна легко поднялась, бесшумно подошла к столу, села напротив. Лицо ее, освещенное пламенем свечи, было покойно, и только дорожки от слез по щекам да влажные улыбающиеся глаза выдавали ее состояние. Она выбрала на тарелке кусочек арбуза, сдула с него семечки и стала медленно с удовольствием есть, пристально разглядывая лицо Романо, словно хотела запомнить его на всю жизнь. Вдруг глаза ее стремительно наполнились слезами:

— Ты когда-нибудь думаешь о смерти? Не о чьей-нибудь, а о своей, скорой, может быть?

Он протянул руку, погладил ее по волосам, улыбнулся.

— Думаю, конечно. Но не сегодня.— Он опять улыбнулся.— А знаешь,— сказал он, смеясь,— знаешь, что сегодня во время ужина произошло?

Анна отрицательно покачала головой и быстрым движением смахнула слезы.

— К нашему раненому офицеру приехал товарищ, тоже офицер. Вот с такой рожей и пьяный. Наш дуэлянт как раз рассказывал какой-то новой даме, как в него летела пуля. Так вот, появился этот его друг, сел к нему за стол и на всю террасу говорит: «Ну вот, Жорж, слушал бы меня, не мешал бы пиво с ликером, не спустили бы тебя с лестницы, не сидел бы здесь перевязанный!»

Романо засмеялся, откинулся на стуле. Анна улыбнулась, но мало-помалу, глядя на смеющегося Романо, она тоже начала тихонько смеяться, и скоро они уже вместе хохотали как школьники, закрыв себе руками рты, чтобы не разбудить хозяйку.

На изображении смеющихся Анны и Романо мы слышим его голос:

— Боже мой,— думал я,— каких только не бывает в жизни встреч! Вот и в моей жизни было еще одно похождение или приключение, и оно тоже уже кончилось, и останется теперь только воспоминание и легкий запах ее духов на моей сорочке, да и то ненадолго. И еще я думал о том, что лето, что светает рано, а надо было бы успеть к себе, чтобы не попасться на глаза,— вот что меня в этот момент занимало...

...Пароход все так же плавно покачивало, Романо прикурил папиросу, долго смотрел, как огонь скручивает сухой табак. Потом, глядя в окно, он продолжил.

Утром Анна не пришла к завтраку. Романо пил кофе и смотрел, как поблескивают на ее столе ложечки, молочник, забытая коробочка с лекарствами, как ветер шевелит угол скатерти...

У себя в комнате постоял у балконной двери, глядя на море, потом подошел к зеркалу, поправил прическу, улыбнулся, спросил:

— Ну что, Анна? Любишь своего Романо?

Вышел в коридор. Посмотрел на часы, оглядел недоуменно цепочку, повертелся, что-то на полу ища, не нашел, двинулся по коридору.

По дороге к ней купил арбуз. Поднявшись по лестнице, постоял, потом надел на арбуз свою шляпу и, выставив его перед собой, ногой толкнул дверь со словами:

— А вот и мы!

И остановился.

Комната была пуста. Кровать кое-как застелена, дверцы шкафа раскрыты. Он положил арбуз на комод, прошелся по комнате. В углу стояло блюдечко с водой и железная миска.

— Собачка,— сказал он по-русски.

Подошел к шкафу, постоял. Полки были пусты, в другом отделении покачивались пустые вешалки. Стояла коробочка из-под духов. Романо взял ее, понюхал, положил. Отошел к окну.

На подоконнике блеснула забытая, видимо, ею заколка. Романо повертел ее в руках, потом прошелся по комнате снова. У зеркала постоял, вытянул засунутую за раму открытку с видом Венеции, сунул ее на место. Рядом висело аккуратным почерком написанное расписание процедур, завтраков, обедов и ужинов в их санатории.

Опять что-то блеснуло в отражении в зеркале. Он обернулся. На столе стояла чашка. В ней ложечка. На дне чашки были остатки чая. Под блюдцем белел конверт. Романо осторожно потянул его за уголок. Ложечка тихонько звякнула. На конверте быстрым широким почерком было написано: «Здесь. Для господина Романо. Отель «Лютеция». Романо ложечкой аккуратно

вскрыл письмо. Первые строки были написаны по-французски: «Я буду думать о вас и вспоминать. Простите меня, Романо, и прощайте. Мы навсегда прощаемся, это так нужно, потому что не следовало бы вовсе встречаться...»

А дальше что-то быстрым почерком по-русски.

Романо повертел письмо в руках, осторожно поднес к лицу. Письмо пахло духами. В это время в дверь постучали. Романо поспешно спрятал письмо в карман.

— Да,— сказал он негромко.

Дверь отворилась, на пороге стояла какая-то грузная женщина с темным пушком на верхней губе. Она довольно бесцеремонно оглядела Романо с ног до головы, потом сказала:

— Здравствуйте.

— Добрый день,— поклонился Романо.

— Она уехала,— сказала женщина.

— Кто?

— Эта русская.

— А-а...— смущенно протянул Романо.— Да, вот... я вижу, меня доктор просил узнать...

— Заплатила до двадцатого, а уехала сегодня утром,— перебила хозяйка, все так же в упор продолжая его разглядывать.— Вы ей кто?

— Я? — переспросил Романо.— Я... меня, вы знаете, доктор просил узнать, я все равно в город собирался, так по пути решил...— Романо перехватил взгляд женщины и закончил: — Арбуз вот купил...

Хозяйка еще некоторое время молча смотрела на Романо, потом медленно вытянула из кармана фартука золотой брелок от часов.

— Это ваше? Я утром у кровати нашла.

— Нет,— сразу ответил Романо, узнавая свой брелок, который давеча искал.

— Ну, не ваше так не ваше,— сказала женщина, небрежно опустила брелок обратно в карман и вышла, прикрыв за собой дверь. В коридоре послышались удаляющиеся шаги, а потом донесся ее голос: — Там еще письмо было, может быть, тоже не вам.

И все смолкло.

Романо стоял посреди комнаты. Через открытое окно доносились детские голоса с улицы, ветер раздувал занавеску. Романо сел за стол на то место, где сидел вчера, снова ощутил тонкий запах духов. На подсвечнике увидел засохшее семечко арбуза, подержал его на пальце, потом прицелился и бросил в миску в углу. Миска тихо звякнула.

— Собачка,— опять сказал он.

Потом вновь достал из кармана письмо, прочел первые строчки и стал вглядываться в незнакомые буквы чужого языка. Некоторые буквы расплылись, видимо, от слез. Внизу стояла быстрая, обрывающаяся росчерком в край листа, как в пропасть, подпись: «Анна». Романо еще раз понюхал письмо и начал что-то насвистывать.

На этом изображении мы слышим его голос:

— На курорте не оказалось никого, кто мог бы перевести мне ее письмо. Несколько раз в день я разворачивал тонко пахнущий духами лист бумаги, вглядывался в странные очертания русских букв и думал, успокаивая себя: «Ну что может написать женщина в таком положении? Ну, несколько нежных слов, потом упреки, потом обещания помнить и опять упреки, воспоминания, милые мелочи...» Так понемногу я свыкся с мыслью, что знаю содержание этого письма.

Пароход несколько раз прогудел, кого-то, видимо, приветствуя.

— А между тем,— продолжал Романо,— я вернулся в Рим, и жизнь моя вошла в привычную колею. Я забрался на свой второй этаж, с Элизой вновь мы встречались только в столовой, она все продолжала свою тяжбу, адвокат продолжал тянуть проценты, теща продолжала винить во всем меня, подрамник мой продолжал пылиться... Все было по-старому. Все, кроме меня... Со мною что-то стряслось. Первые дни после ее отъезда я уговаривал себя, что вот пройдет какой-нибудь месяц и этот мимолетный курортный роман вместе с его героиней покроются в памяти моей густым туманом и исчезнут, как исчезали в нем другие. Но прошло больше месяца, а в памяти все было ясно, точно расстался я с ней только вчера. Воображение рисовало мне ее постоянно то веселой и счастливой, как в Венеции, то безнадежно отчаянной, как той ночью на скамейке. Я пытался представить ее себе в России и не мог.

Ее письмо жгло мне руки. И в зависимости от того, как менялась она в моем воображении, менялось и придуманное мною содержание этого письма. И однажды я взял это письмо, ножницами отрезал первые строчки, написанные по-французски, где упоминалось мое имя, и последнюю, где была подпись «Анна», и пошел в университет, где я когда-то учился и где мне могли помочь.

Кабинет профессора-слависта, к которому пришел Романо, устроен был на балконе библиотечного зала. Где-то далеко внизу за балюстрадой виден был зал с рядами зеленых ламп, столов, склоненных голов. Романо сидел напротив профессора, их разделял стол, заваленный книгами, папками, пачками крест-накрест перевязанных рукописей.

Профессор был высок, сух, в золотых очках на необыкновенно бледном, узком и высоком лице. В руках он держал то самое письмо и переводил негромко, без интонаций, останавливаясь иногда, чтобы подобрать нужное слово:

— «...Я пишу вам это письмо по-русски не только оттого, что не рассчитываю на мой французский, но еще и потому, что, надеюсь, когда вам его переведут, я буду далеко, да так далеко, что и подумать страшно, и ничего нельзя уже будет изменить.

Я не уехала, я бежала! Бежала от любви, от того, чего так страстно ждала всю жизнь, бежала потому, что поняла — я к ней не готова. Ложь моего существования напугала мою любовь. Вот почему я бегу...» — профессор поднял глаза на Романо, спросил: — А кто это пишет?

— Понятия не имею! — округлил глаза Романо.

Профессор опустил голову, помолчал и продолжил:

— «...бедный, бедный, бедный, бедный вы мой! — вот что я хотела вам сказать каждый день с тех пор, как вас узнала. Почему-то считается, что счастлив тот, кого любят. Но разве это так? Разве быть любимым большее счастье, чем любить самому? Любовь к тебе — это отражение, а твоя любовь — это твой луч, твоя сила, это чудо! Боже, боже, почему все так? Почему умирают лучшие, а худшие живут долго; почему богатство дается тем, кто меньше всего в нем нуждается; почему любовь пришла не к вам — умному, доброму, талантливому, а ко мне — никчемной, пустой женщине, погрязшей во лжи и унижении, которая ни понять, ни удержать ее не может, а бежит, бежит от страха куда глаза глядят?..» А кому это пишут? — опять поднял глаза профессор.

— Что? — у Романо на лбу выступила испарина.

— Кому это адресовано?

— Это из бумаг одного моего знакомого. Он в России.

— Да? И что он там делает?

— Он?.. Он умер. Замерз. В Петербурге.

Профессор посмотрел на него долгим взглядом, и Романо ему непроизвольно улыбнулся. Профессор опустил глаза в лист бумаги, продолжил:

—«...Сейчас седьмой час утра. Вещи мои собраны, я сижу за столом на том стуле, на котором совсем недавно сидели вы...»

Романо показалось, что от очков профессора, от кольца на его пальце, от ламп внизу, в зале, засверкали солнечные зайчики. Они стали расплываться, светиться радужными красками; голос профессора отдалился, но звучал все равно отчетливо:

— «...За окном светает, а у меня перед глазами ваше лицо. Я сегодня видела вас спящим. Вы уснули на полуслове и спали совсем недолго, минут пять и два раза всхлипнули, как ребенок. Я поцеловала вас в щеку, а вы открыли глаза и закончили начатую фразу, словно не было никакого сна... Почему я об этом пишу, я не знаю, и важно ли это? Скоро я проеду мимо ваших окон на вокзал, а когда вы проснетесь, меня уже здесь не будет. Все. Что случилось, то случилось. Жалеть и оправдываться стыдно, потому что это было счастье. Это было мое счастье, значит, и вина моя тоже. И если бог простит меня, то он отпустит мне грех этот, потому что еще больший — жить без любви, во лжи, хотя бы и спасая этим кого-то. А быть может, бог послал мне вас в награду за муки, мною уже пережитые, и те, что еще ждут впереди... кто знает...

Как жалко, что все так быстро кончилось. Я бегу! Я не выдержала испытания любовью, простите меня!

Прощайте, больше мы уж, верно, никогда не увидимся, но сколько бы ни жила, я всегда буду вас помнить».— Профессор опустил письмо, помолчал, потом, все так же не поднимая глаз на Романо, негромко сказал: — Все.

Романо шел по коридору университета. Шел, держа перед собой письмо, глядя в него, будто пытаясь увидеть в этих строках чужого языка еще что-то, чего ему не прочитал профессор.

Его обгоняли, обходили встречные, он ничего не замечал.

Кто-то хлопнул его сзади по плечу, он вздрогнул, инстинктивно сунул письмо за борт пиджака, прижал сверху ладонью, обернулся.

— Привет, старина! Сто лет тебя не видел! — перед ним стоял здоровяк с черными кудрями, румянцем во всю щеку, улыбался, сверкая белоснежными зубами.— Какими судьбами? Кого с нашего курса видел? Как дела твои? У меня все отлично! Преподаю, женился, можешь поздравить!

— Постой,— перебил его Романо,— ты спросил, как мои дела?

— Ну, да! Как дела, старина? Сто лет не видались. Надо бы собраться, выпить, как бывало... Поседел, постарел... Эх, жизнь!

— Нет, подожди, Энцо,— глядя румяному гиганту прямо в глаза, настойчиво продолжал Романо.— Ты зачем спросил, как мои дела? Ты хочешь знать, как я живу, да? Как моя жизнь проходит, ты для этого меня спросил?

— В общем, да, конечно, — растерялся Энцо, отступил даже на шаг, но Романо, все так же пристально, как гипнотизер, глядя ему в глаза, продолжал на него наступать.

— Так вот, Энцо, дела мои очень плохие.— Произнеся это, Романо замолчал, в упор глядя на бывшего однокурсника.

Тот уже был совсем не рад встрече, несколько раз даже оглянулся коротко по сторонам, словно ища помощи, потом ответил:

— Ну, ничего! Все образуется! — и осторожно, словно боясь обжечься, протянул руку и, не касаясь Романо, похлопал воздух над его плечом.— Эх, жизнь... Ну, я побежал. Прости, спешу. Надо бы повидаться.

— Нет, постой! — Романо ухватил Энцо за рукав. На них уже оглядывались. — Нет, ты постой! Ты повидаться со мной хочешь? Чтобы я тебе про жизнь мою рассказал? Да? Хорошо, скажи, когда?

— Романо! — румянец исчез с лица Энцо, улыбка была уже жалкой, он беспомощно оглядывался по сторонам. — Бог с тобой, Романо! Приходи, конечно, когда хочешь! Мы же старые приятели, учились вместе, черт возьми, да?

— Да, приятели! Мы, Энцо, приятели! Я приду. Скажи, куда. Адрес свой скажи, и я приду! — Романо уже почти кричал, тряся Энцо за рукав. Вокруг них уже начала собираться толпа.

Энцо, с ужасом глядя на Романо, отступил к стене.

— Ты зачем меня остановил? — спрашивал Романо, почти вплотную приблизившись к перепуганному приятелю.— Тебя жизнь моя интересует? Ты помочь мне хочешь, если у меня все плохо? Ты зачем меня спросил, как мои дела? Чтобы меня выслушать? Так выслушай! Выслушай меня, Энцо! Тебе же должно быть очень интересно, как мои дела, раз ты спрашиваешь, правда, Энцо?

Энцо, не спуская расширенных глаз с Романо, пытался сбежать от него, но тот крепко держал его за рукав.

— Говорим, говорим, говорим! — продолжал Романо. — Как дела? Как семья? Как жизнь? Как здоровье? А кому-нибудь есть дело до того, как дела, как здоровье, как жизнь? Как еще от этой болтовни языки не поотсыхали?

Романо неожиданно резко обернулся к собравшейся уже толпе, те невольно отпрянули, он рассмеялся.

— Вы меня за сумасшедшего приняли? А я только хотел ответить старому приятелю на вопрос, как дела! Испугались? Да не бойтесь, я сам такой же! — Он деланно рассмеялся, повернулся к Энцо и хлопнул того по плечу: — Ты не обижайся! Все в порядке! Как дела, Энцо? А?

— Все в порядке,— неуверенно ответил тот, ожидая какой-нибудь новой выходки.

— Вот и у меня все отлично,— неожиданно буднично вздохнул Романо и, повернувшись к собравшимся, провозгласил: — У всех все отлично! Все на занятия! — И снова повернулся к Энцо.— Будь здоров. Надо бы повидаться.

Романо раздвинул толпу и быстро пошел по коридору, засунув руки в карманы и насвистывая.

На изображении уходящего по коридору Романо мы слышим его голос:

— Прямо из университета я зашел в ближайшую тратторию и напился, потом опять с кем-то скандалил, меня даже, кажется, побили, потом ничего не помню...

Окончание в следующем номере

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Затянувшийся экзамен», 8 ч.
Автор сценария А. Кудрявцев. Режиссер В. Шамшурин. Оператор Б. Брожовский. Художник И. Шляпникова. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Алексеева.
Роли исполняют: Ю. Гребенщиков, Н. Дробышева, Е. Самсонова, Л. Борисов, М. Брылкин, В. Березуцкая, В. Зайцев, Ю. Гусев, В. Шульгин, З. Галимуллина и другие.

«Соучастие в убийстве» (по одноименному роману Джуды Уотена), 10 ч.
Авторы сценария Э. Володарский, В. Краснопольский, В. Усков. Режиссеры В. Краснопольский, В. Усков. Операторы В. Минаев, В. Шейнин. Художник В. Донсков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Федоров.
Роли исполняют: Э. Хермакюла, Р. Быков, Чезара Дафинеску, О. Басилашвили, Г. Юматов, М. Данилов, Ион Дикисяну, В. Гатаев, Д. Писаренко, А. Кудинов, Э. Кунавичус, А. Преснецов, М. Агу, Ю. Стренга, Б. Клюев, И. Губанова, Н. Терентьева и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Зловредное воскресенье», 8 ч.
Автор сценария О. Ремез. Режиссер В. Мартынов. Оператор М. Скрипицын. Художник В. Душин. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Б. Голев.
Роли исполняют: Павлик Гайдученко, М. Пуговкин, В. Васильева, В. Талызина, М. Дюжева, Р. Рязанова, Г. Штиль, Б. Брондуков, Е. Герасимов, М. Яковлева, Е. Скороходова, М. Кокшенов и другие.

«Осторожно — Василек!», 7 ч.
Автор сценария О. Сидельникова. Режиссер Э. Гаврилов. Оператор И. Зарафьян. Художник Е. Штапенко. Композитор А. Икрамова. Звукооператор А. Нейман.

Роли исполняют: Илья Тюрин, Г. Бурков, О. Ефремов, Е. Борзова, Настя Проханова, С. Проханов, И. Ульянова, Т. Божок, Оля Высокомян, Н. Скоробогатов, С. Мишулин и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Контракт века», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Э. Володарский, В. Чичков. Режиссер А. Муратов. Оператор К. Рыжов. Художник Е. Гуков. Композитор А. Михайлов. Звукооператор О. Стругина.
Роли исполняют: В. Гостюхин, Н. Караченцов, О. Борисов, В. Яковлев, О. Кродерс, Э. Кууль, В. Гафт, Л. Ульфсак, А. Иноземцев, Л. Норейка, В. Канцлерис, Ю. Гусев, С. Заморев, К. Комиссаров, Евгения Добровольская и другие.

«Письма мертвого человека», 9 ч.
Авторы сценария К. Лопушанский, В. Рыбаков при участии Б. Стругацкого. Режиссер К. Лопушанский. Оператор Н. Покопцев. Художники Е. Амшинская, В. Иванов. Композитор А. Журбин. Звукооператор Л. Гавриченко.
Роли исполняют: Р. Быков, И. Рыклин, В. Михайлов, А. Сабинин, Н. Грякалова, В. Майорова, В. Дворжецкий, В. Лобанов, С. Смирнова, Н. Алканов и другие.

«Прорыв», 10 ч.
Автор сценария А. Шульгина. Режиссер Д. Светозаров. Оператор С. Астахов. Художник М. Суздалов. Композиторы А. Макаревич, А. Зайцев, А. Кутиков. Звукооператор Л. Шумячер.
Роли исполняют: О. Борисов, А. Ростоцкий, Ю. Демич, М. Данилов, А. Суснин, Ю. Кузнецов, В. Баранов, А. Красько, В. Кравченко, Ю. Оськин, Ю. Соловьев, Н. Буров, Г. Журавлев, Н. Акимова и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«И никто не свете», 8 ч.
Авторы сценария В. Осляк, В. Довгань при участии С. Белошникова. Режиссер В. Довгань. Оператор В. Верещак. Художник В. Агранов. Композитор В. Назаров. Звукооператор А. Черноченко.

Роли исполняют: А. Болтнев, В. Волков, Хаген Хеннинг, В. Юрченко, С. Садальский, Ю. Гребельник, Ю. Ступаков, Н. Олейник, Я. Пирмедов, Э. Соболев, В. Костюк, В. Кириленко, А. Довгань, О. Севастьянов, О. Григорович, В. Корсун, Л. Яновский и другие.

Одесская киностудия

«Удивительная находка, или Самые обыкновенные чудеса», 7 ч.
Автор сценария Л. Евгеньева. Режиссер М. Толмачев. Оператор А. Осипов. Художник М. Панаева. Композитор Г. Банщиков. Звукооператор А. Пиров.
Роли исполняют: Слава Есиновский, Филипп Салимоненко, Настя Бурлакова, Саша Делибаш, Антон Артеменко, Маша Ковтун, Юрий Звягинцев, Марина Станькова, В. Дорошенко, М. Виноградова, Н. Русланова, И. Азер и другие.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Научись танцевать», 8 ч.
Автор сценария М. Герчик. Режиссер Л. Мартынюк. Оператор О. Шкляревский. Художник Ю. Альбицкий. Композитор А. Козлов. Звукооператор В. Демкин.
Роли исполняют: О. Скобля, Е. Голубева, М. Поселонова, А. Продан, Г. Сосновский, А. Булдаков, А. Твеленева, А. Аржиловский, С. Кузьмина, Л. Бакштаев, Л. Мордачева, А. Франскевич, Г. Мартиросян, Г. Гарбук, Н. Розанцева, Юлия Космачева и другие.

49769

Киностудия «Таллинфильм»

«Игры для детей школьного возраста» (по мотивам романа С. Раннамаа «Приемная мать»), 9 ч.
Автор сценария М. Шептунова. Режиссеры Л. Лайус, А. Ихо. Оператор А. Ихо. Художник Т. Вирве. Композитор Л. Сумера. Звукооператоры Э. Сяде, О. Альп.

Роли исполняют: М. Ярв, Х. Тоомпере, Т. Таллермаа, К. Тамлехт, К. Аавинг, Э-Х. Кууск, С. Сисаск, Я. Каллеус, Х. Кунингас, М. Лилль, Э. Хермакюла, Э. Тинн и другие.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Старый причал», 8 ч.
Авторы сценария С. Азери, Ф. Агамалиев. Режиссер Э. Касумов. Оператор К. Мамедов. Художник Н. Зейналов. Композитор Р. Миришли. Звукооператор В. Савин.

Роли исполняют: С. Алескеров, Ф. Манафов, С. Микаилова, Д. Кязимов, А. Абасов, Г. Ханизаде, Р. Балаев, Р. Азизбейли, М. Маниев и другие.

Зарубежные фильмы

«Не слышал, не видел, не знаю» («Кружитесь, сферы!»), 7 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Автор сценария Николай Петров. Режиссер Илко Дундаков. Оператор Бойко Калев. Художник Евгений Апостолов. Композитор Ангел Михайлов.

Роли исполняют: Георги Кишкилов, Мая Зуркова, Чавдар Монов, Михаил Еленов, Радостина Врангова, Тодор Керязов, Антония Чолчева, Мария Стефанова и другие.

«След бобра», 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Автор сценария и режиссер Вальтер Бек. Оператор Вольфганг Брауманн. Художник Эрих Крюльке. Композитор Гюнтер Фишер.

Роли исполняют: Эрик Шмидт, Манфред Хайне, Кристиана Енч, Гуннар Хельм, Герри Вольф, Педро Хебенштрайт, Яна Маттукат и другие.

«Случай в Черной пещере» («Кавалеры «Цветка черешни»), 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Константин Кирицэ. Режиссер Адриан Петриндженару. Оператор Ион Добре. Художник Кристиан Никулеску. Композитор Джордже Григориу.
Роли исполняют: Рэзван Бачу, Алина Кройтору, Алина Думитреску, Роберт Энеску, Хорациу Медвешан, Александру Ротару, Габриел Сырбу, Ион Маринеску и другие.

«Экспериментатор» («Солнце, сено, ягоды»), 7 ч.

Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Зденек Трошка, Петр Марков. Режиссер Зденек Трошка. Оператор Йозеф Гануш. Художник Олин Босак. Композитор Карел Вагнер.

Роли исполняют: Павел Кикинчук, Бронислав Черны, Вероника Канска, Мария Швецова, Гелена Ружичкова, Станислав Тржиска, Мирослав Зоунар, Иржи Лабус, Павел Вондрушка и другие.

«Бесконечная история», 9 ч.
Производство «Уорнер Бразерс» (США) — «Нойе Константин Фильм Продукцион» (ФРГ).
Авторы сценария Вольфганг Петерсен, Герман Вайгель. Режиссер Вольфганг Петерсен. Оператор Йост Вакано. Художник Рольф Цехетбауэр. Композиторы Клаус Дольдингер, Джорджо Мородер.

Роли исполняют: Баррет Оливер, Ной Хэтэуэй, Тэми Стронак, Мозес Ганн, Джералд Макрейни, Тило Прюкнер и другие.

«Дэниел», 10 ч.
Производство «Джон Хейман» (США).
Автор сценария Э. Л. Доктороу. Режиссер Сидней Люмет. Оператор Анджей Бартковяк. Художник Филип Розенберг.

Роли исполняют: Тимоти Хаттон, Мэнди Патинкин, Линдсей Кроуз, Аманда Пламмер, Эдвард Аснер, Эллен Баркин, Джули Бовассо, Това Фелдшух, Джозеф Леон, Кармен Мэтьюз, Норман Паркер, Илан Митчел-Смит, Джина Греко и другие.

«Седьмая мишень», 10 ч.
Производство «Гомон — Продюксьон Марсель Дассо» (Франция).
Авторы сценария Жан-Лу Дабади, Клод Пиното. Режиссер Клод Пиното. Оператор Эдмон Сешан. Художник Пьер-Луи Тевенэ. Композитор Владимир Косма.

Роли исполняют: Лино Вентура, Робер Оффманн, Элизабет Буржин, Леа Массари, Беатрис Аженен, Лина Волонги, Жан-Пьер Бакри, Роже Планшон, Анник Алан и другие.

ВСЕСОЮЗНАЯ ОРД. „ЗНАК ПОЧЕТА" КНИЖНАЯ ПАЛАТА 1986 г. КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

БЕРГУНКЕРА Адольфа Самойловича, кинорежиссера
ШТЕЙНА Александра Петровича, писателя, кинодраматурга,
лауреата Государственных премий СССР

С 75-летием

ВЕЙНЕРОВИЧА Соломона Наумовича, кинорежиссера
ЛЕВИТАНА Аркадия Юлиановича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
СОЛОМОНОВА Михаила Арсеньевича, кинокритика, кинодраматурга
УЛУГ-ЗАДЕ Сатыма Улуговича, кинодраматурга,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР
ФАСТОВИЧА Вячеслава Ксаверьевича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР
ФЛЯНГОЛЬЦА Дмитрия Соломоновича, звукооператора,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 70-летием

ГЕРДТА Зиновия Ефимовича, актера,
народного артиста РСФСР

С 60-летием

КАЛАШНИКОВА Леонида Ивановича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, лауреата премии
Ленинского комсомола
ЛЕОНОВА Евгения Павловича, актера,
народного артиста СССР, лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата премии Ленинского комсомола
МУРИАНА Вадима Михайловича, киноведа
САВЧЕНКО Валерия Игоревича, кинодраматурга

С 50-летием

ВАЛУЦКОГО Владимира Ивановича, кинодраматурга
ДВИГУБСКОГО Александра Григорьевича, кинооператора
КУЧАРА Феликса Айзиковича, кинооператора
РАДЗИНСКОГО Эдварда Станиславовича, кинодраматурга
САВИСКО Михаила Васильевича, кинокритика
СТРЕЙЧА Яна Яновича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР, лауреата премии
Ленинского комсомола Латвийской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

ИСКУССТВО

Цена 1 руб.30 коп.Индекс 70402

КИНО